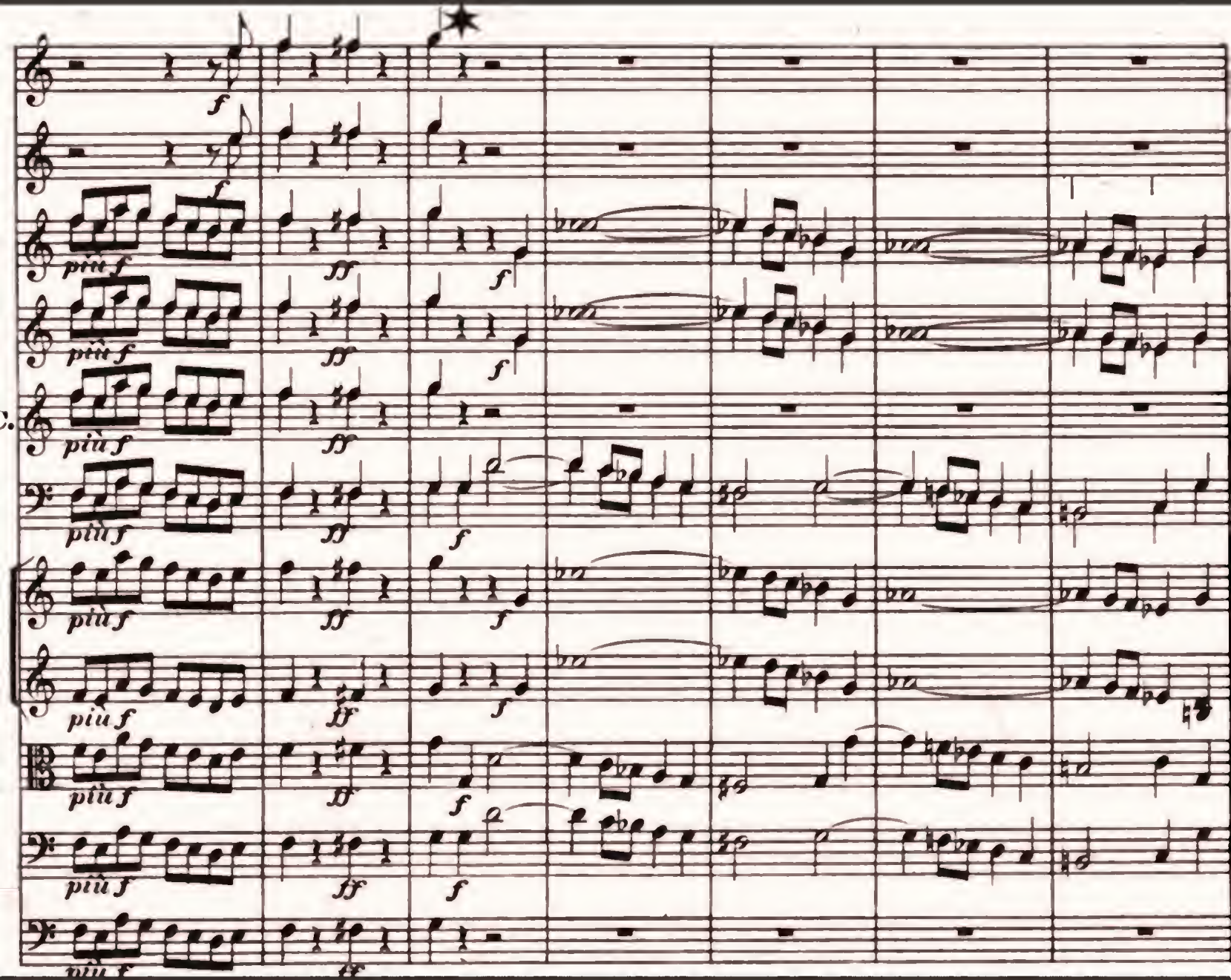
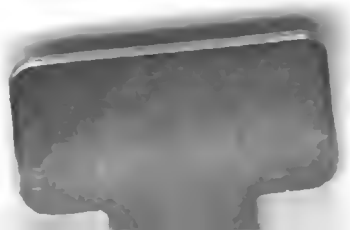


Zeitschrift für Musik

Robert Schumann, Erich Valentin, Allgemeiner Deutscher Musikverein, Leipziger ...



910

Neue Zeitschrift für Musik.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

[Jahrg. 21]

Vierzigster Band.

(Januar bis Juni 1854.)

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Weimar, W. H. Engel in Merseburg, G. Flügel in Neuwied, A. Gathy in Paris, F. Gleich in Leipzig, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, J. Heller in Prag, L. Kindscher in Dessau, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, F. Liszt in Weimar, O. Lorenz in Winterthur, A. Müller in Darmstadt, R. Pohl in Dresden, J. Raff in Weimar, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, J. Schäffer in Berlin, A. Schlönbach in Leipzig, R. Schumann in Düsseldorf, E. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Dresden, C. Tyszkiewicz in Paris, R. Wagner in Zürich, C. F. Weitzmann in Berlin, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,

bei Bruno Hinze.

Inhaltsverzeichniß

zum vierzigsten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Brendel, F., Einiges zur Erwiderung auf die im vorigen Jahrgang d. Bl. mitgetheilten Artikel „Zur Würdigung R. Wagner's". S. 13, 21, 33.

Engel, D. H., Die Orgel in der protestantischen Kirche. 253.

Die Grenzboten als Neueste Zeitschrift f. Musik. 85.

Hoplit, Zur Eröffnung des zwanzigsten Jahrganges der Neuen Zeitschrift für Musik. 1.

— —, Die Manie des Dirigirens. 5, 16, 24, 37.

— —, Die Schlußscene des Don Juan. 73.

— —, Die Oper in Frankreich und Deutschland. 145.

Kallimachus, Zur Beantwortung einiger ästhetischer Fragen. 165, 179, 192.

Liszt, F., Weber's Euryanthe. 133.

— —, Beethoven's Fidelio. 177.

— —, Orpheus von Gluck. 189.

— —, Ueber Beethoven's Musik zu Egmont. 213.

— —, Ueber Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum. 233.

— —, Die Stumme von Portici von Auber. 241.

— —, Scribe's und Meyerbeer's Robert der Teufel. 261.

Schäffer, J., De profundis von Ed. Wilsing. I. 97. II. 201.

Vermischte Artikel.

Flügel, G., Einige Bemerkungen in Bezug auf das Singen in der Volksschule. S. 115.

Hoplit, Die erste Aufführung des Lohengrin in Leipzig. 27.

— —, Reisebriefe aus Thüringen. I. 197, 209. II. 257, 279.

— —, Die venetianischen Gondellieder. 259.

Weitzmann, C. F., Volksmusik. 138.

Beurtheilungen.

André, J., Op. 31. Sechs Orgelstücke. Offenbach, André. Bespr. von E—l. S. 238.

Baumgartner, W., Op. 12. Eine Frühlingsliebe. Liederkreis. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Bespr. von F. G. 150.

Bülow, H. v., Op. 1. Sechs Gedichte von Heine und Sternau. Leipzig, Kahnt. Bespr. von E. Klitzsch. 4.

Debrois van Bruyck, C., Op. 2. Sonate. Wien, Mechetti. Bespr. von F. G. 209.

Decker, C., Op. 32. Trois Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Magdeburg, Heinrichshofen. Bespr. von E. Klitzsch. 274.

— — —, Op. 33. Sonate pour Piano et Violon. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 208.

Dietrich, A., Op. 3. Sechs Lieder. Cassel, Luckhardt. Bespr. von E. Klitzsch. 182.
— — —, Op. 4. Sieben Lieder. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 182.
Dresel, A., Choräle. Detmold, Meyer. Bespr. von L. Kindscher. 243.
Edele, J., Op. 2. Vier Lieder ohne Worte für Oboe, Viola und Pfte. Cassel, Luckhardt. Bespr. von J. Raff. 245.
— —, Op. 3. Sechs Lieder ohne Worte für Violine, Violoncell und Pfte. Ebend. Bespr. von J. Raff. 245.
Ehlert, L., Op. 22. Sechs Hafislieder. Magdeburg, Heinrichshofen. Bespr. von F. G. 255.
Eschmann, J. C., Op. 16. Zwölf Studien. Cassel, Luckhardt. Bespr. von Levis. 66.
— — —, Op. 18. Sechs Tonstücke zu 4 Händen. Ebend. Bespr. von Levis. 66.
— — —, Op. 19. Drei kleine Clavierstücke. Ebend. Bespr. von Levis. 66.
— — —, Op. 18. Sechs Tonstücke zu 4 Händen. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 196.
Evers, C., Op. 46. Fünfte Sonate. Leipzig, Kistner. Bespr. von F. G. 158.
— — —, Op. 51. Grande Sonate. Ebend. Bespr. von F. G. 197.
Eyken, J. A. van, Op. 13. Sonate Nr. 1 f. Orgel. Rotterdam, de Wetter. Bespr. von D. H. Engel. 273.
Ficker, F., Systematische Pianoforte-Schule. Hamburg, Schuberth u. Comp. Bespr. von F. G. 223.
Flügel, G., Op. 33. Dreizehn Choralvorspiele f. d. Orgel. Erfurt, Körner. Bespr. von E—l. 237.
Goltermann, G., Op. 19. Drei Duetten. Hannover, Nagel. Bespr. von E. Klitzsch. 59.
Haas, J. de, Op. 8. Sechs Lieder ohne Worte. Mainz, Schott. Bespr. von Levis. 66.
Heller, St., Op. 82. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke. Berlin, Schlesinger. Bespr. von F. G. 157.
Herzog, J. G., Op. 27. Sechs Orgelstücke. Offenbach, André. Bespr. von E—l. 237.
Hille, Ed., Op. 17. Vier Lieder für gemischten Chor. Hannover, Nagel. Bespr. von F. G. 150.
Hornstein, R. v., Op. 1. Drei Lieder. Stuttgart, Ebner. Bespr. von E. Klitzsch. 58.
Jansen, F. G., Op. 1. Sechs Gesänge. Cassel, Luckhardt. Bespr. von E. Klitzsch. 183.
— — —, Op 3. Sechs Gesänge. Magdeburg, Heinrichshofen. Bespr. von F. G. 256.
— — —, Op. 4. Sechs Gesänge. Cassel, Luckhardt. Bespr. von E. Klitzsch. 183.
Keßler, J. C., Op. 45. Scherzo. Lemberg, Wild. Bespr. von F. G. 209.
— — —, Op. 49. Petit Tableaux musicales. Ebend. Bespr. von F. G. 196.
Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum Hörer der Gegenwart. Leipzig, Weber. Bespr. von Hoplit. 121.
Kittl, J. F., Op. 31. Bianca und Giuseppe. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Bespr. von E. Klitzsch. 221.
Klauer, F. G., Op. 15. Praktische Vorschule f. das Orgelspiel. Eisleben, Reichardt. Bespr. von D. H. Engel. 275.
Köhler, L., Die Melodie der Sprache. Leipzig, J. J. Weber. Bespr. von Hoplit. 100.
Köttlitz, Ad., Sechs Lieder. Königsberg, Pfitzer und Heilmann. Bespr. von F. G. 75.
Kühmstedt, Fr., Op. 40. Sonate in A-Moll für Orgel. Bespr. von D. H. Engel. 273.
Liszt, F., C. M. v. Weber's Polonaise brillante Op. 72 für Pfte. u. Orchester instrumentirt. Berlin, Schlesinger. Bespr. von E. Klitzsch. 207.
Marschner, H., Op. 162. Sechs Lieder. Offenbach, André. Bespr. von F. G. 149.
Meinardus, L., Op. 13. Drei Lieder. Glogau, Holstein. Bespr. von F. G. 168.
Meister, J. G., Vollständige Harmonie- und Generalbaßlehre. Weimar, Voigt. Bespr. von L. Kindscher. 183.
Mozart, W. A., Sechs Clavier-Concerte in Partitur. Offenbach, André. Bespr. von Levis. 65.
Müller, R., Op 1. Drei Lieder. Leipzig, Bomnitz. Bespr. von E. Klitzsch. 76.
Rottebohm, G., Op. 10. Fliegende Blätter. Wien, Mechetti. Bespr. von E. Klitzsch. 216.
— — —, Op. 11. Trois Caprices. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 216.
Präger, Ferd., Fünf Lieder. Hamburg, Jowien. Bespr. von F. G. 169.
— — —, Drei Gedichte von E. Geibel. Ebend. Bespr. von F. G. 169.
Radecke, R., Op. 2. Vier Lieder. Magdeburg, Heinrichshofen. Bespr. von E. Klitzsch. 58.
Raff, J., Op. 55. Frühlingsboten. Magdeburg, Heinrichshofen. Bespr. von Peltast. 45.
Ritter, A. G., Op. 22. Vier Lieder für gemischten Chor. Magdeburg, Heinrichshofen. Bespr. von F. G. 150.
Schäffer, J., Op. 3. Sechs Gesänge. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Bespr. von E. Klitzsch. 3.
— — —, Op. 4. Polonaise f. Pfte. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 57.
Schramek, J. J., Klänge am Oststrande. Heinrichshofen in Magdeburg. Bespr. von E. Klitzsch. 58.
Schumann, R., Op. 119. Drei Gedichte aus den Waldliedern von Pfarrius. Hannover, Nagel. Bespr. von E. Klitzsch. 58.
Seeger, C., Op. 9. Zwölf Orgelstücke. Offenbach, André. Bespr. von E—l. 238.
Streben, E., Op. 15. Zehn Lieder. Leipzig, Whistling. Bespr. von F. G. 256.

Thiele, Ed., Op. 8. Vier Quartette für gemischten Chor. Berlin, Bote u. Bock. Bespr. von E. Klitzsch. 110.
— — —, Op. 9. Vier Quartette für gemischten Chor. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 110.
— — —, Op. 10. Vier vierstimmige Gesänge für 3 Soprane und 1 Alt. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 110.
— — —, Op. 13. Vier zweistimmige Gesänge. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 111.
— — —, Op. 14. Fünf Gesänge. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 109.
— — —, Op. 15. Fünf Gesänge. Ebend. Bespr. von E. Klitzsch. 109.
Wierling, G., Op. 12. Fünf Gedichte. Berlin, Schlesinger. Bespr. von F. G. 75.
Weitzmann, C. F., Der übermäßige Dreiklang. Berlin, 1853, Guttentag. Bespr. von E. Klitzsch. 224.
— — —, Geschichte des Septimen-Accordes. Berlin, 1854, Guttentag. Bespr. von F. G. 111.

Correspondenzen.

Aus Aachen.

Niederrheinisches Musikfest. S. 269, 277.

Aus Berlin.

Von J. Schäffer: Singakademie, Stern'scher Verein, Concert des Frauenvereins, Dom-Chor-Concerte, Symphonie-Soiréen, Quartett-Soiréen, Trio-Soiréen, Soiréen von Grünwald und Seidel, Aufführung des Kullak-Stern-Marx'schen Conservatoriums, Oper. 48. — Von C. F. W.: Dorn's Nibelungen. 170.

Aus Carlsruhe.

Theater, Concerte. 169.

Aus Dresden.

Von Hoplit: Allerlei unwichtige Nachrichten. Das Dresdner Journal und Dresdner Tageblatt. Ein Brief von E. Krebs. Erbauliche Betrachtungen. Das Opernrepertoir des letzten Jahres. Vorschläge für die Zukunft. 67. — Von Hoplit: Erklärung. 125. — Von Hoplit: Frühlingsanfang der Dresdner Oper. Ein Blick in die Vergangenheit und Zukunft des Repertoirs. Gastspiele und Engagements. Jeanettens Hochzeit von Massé. Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor". 158. — Von Hoplit: L. Eller. 276.

Aus Frankfurt a. M.

Von Erasmus: Oper und Concerte. 18, 30, 40. — Von Erasmus: Die Oper „Tony". 77. — Von Erasmus: Oper. Concerte. 227. — Von Erasmus: Oper. 246.

Aus Königsberg.

Von L. Köhler: Tannhäuser, „Der König der Berge" von Marpurg, Concerte und Soiréen. 59.

Aus Paris.

Von A. Gathy: Theaterjahr 1853. 123.

Aus Pesth.

Concerte. Edm. Singer. 25. — Concerte. 185.

Aus Prag.

Von O—: Concerte und Oper. 6. — Von C—: Concerte. Theater. 225.

Aus Reval.

Tannhäuser. 77.

Aus Weimar.

Ueber Liszt. 112.

Kleine Zeitung.

Aus Aachen. S. 152. Aus Augsburg: Frau Henriette Moritz in Wagner's Opern. 128. Aus Bern. 212, 239, 281. Aus Braunschweig von H. S. 229. Aus Cassel. 219. Aus Dessau. 53. Aus Detmold von 7. 128. Von 7: Theater, Concerte. 238. Aus Eisleben: Gastspiel der Halleschen Operngesellschaft, Concerte. 270. Aus Frankfurt a. M. von K.: Lohengrin. 186. Aus Gera. 43, 281. Aus Görlitz. 280. Aus Halberstadt. 104. Aus Halle von F. G. Kl. 129. Aus Leipzig von F. G.: Zweite Quartett-Unterhaltung, Abend-Unterhaltung des Conservatoriums. 8. Von F. G.: Viertes Concert der Euterpe. 19. Von F. G.: Oper. 31. Von F. G.: Elftes und zwölftes Abonnementconcert. 42. Von F. G.: Dritte Quartett-Unterhaltung, fünftes Concert der Euterpe, dreizehntes Abonnementconcert. 52. Von F. G.: Vierzehntes Abonnementconcert. 61. Lacombe's Matinée, Theater. 62. Von F. B.: Concert des Pauliner Sängervereins. 63. Von F. G.: Funfzehntes Abonnementconcert. 78. Viertes Abonnement-Quartett. 79. Sechstes Concert der Euterpe, Soirée der Gebr. Brassin, Concert von R. Müller. 80. Von F. G.: Concert für den Orchesterpensionsfond. 102. Matinée von Büchner, Theater, siebentes Concert der Euterpe, fünfte Quartettsoirée. 103. Von F. G.: Achtzehntes Abonnementconcert, erste Hauptprüfung am Conservatorium, Theater. 117. Von F. G.: Neunzehntes Abonnementconcert. 127. Von F. G.: Extra-Concert der Euterpe. 140. Soirée von Siering, Theater. 141. Von F. G.: Zwanzigstes Abonnementconcert. 151. Achtes Concert der Euterpe. 152. Von F. G.: Sechstes Abonnement-Quartett, Theater. 162. Von F. G.: Hauptprüfung am Conservatorium. 171. Armen-Concert. 172. Von F. G.: Israel in Egypten. 186. Von F. G.: Lohengrin, Gäste in der Oper. 217. Von F. G.: Gäste in der Oper. 248. Steger's Gastspiel. 271. Aus Lüneburg: Mendelssohn's Elias. 271. Aus Magdeburg. 53. Aus Meißen von Louise Otto: Concerte. 228. Aus Rudolstadt von Schüler. 104. Aus Schwerin. 53. Oper. 186. Aus Thorn. 128. Aus Zwickau von *: Concerte. 187.

Tagesgeschichte.

Adam. S. 153. E. Albert. 141. Frl. Alboni. 105, 118. Ander. 230. Arnstein. 32, 64. Auber. 9, 32, 64, 105. J. S. Bach. 219. Bachgesellschaft in Wien. 81. Balfe. 32, 105. Ein Baritonist. 70. Rosa Baumann. 64. Beck (Baritonist). 9. C. F. Becker. 230. Beethoven. 71. Behr. 142. Benda. 172. Benedict. 43, 163. Fr. Berend-Brandt. 172. Berlioz. 9, 32, 152, 199, 240. J. Bischof. 104. Frl. Bochholtz-Falconi. 118. Fr. v. Bock. 43, 53, 104. Böje. 230. Boieldieu's Sohn. 129. Brahms. 54. Frl. Bredo. 104. Brughi. 54. v. Bülow. 31, 70, 104, 129, 162, 172. Frl. Bürg. 163, 199, 230. Wilhelmine Clauß. 9, 64, 93, 118, 129, 152, 162, 172, 230. Concert in Gera. 163. Concert spirituel in Wien. 81. Frl. Cruvelli. 43, 63, 163, 260. Fr. Denemy-Rey. 43. Frl. Diehl. 9. Domchor in Berlin. 9. Donizetti. 54. Dorn. 9, 64, 93, 153, 163. C. Eckert. 118. Ehlert. 54. Ernst, Herzog von Coburg. 54, 105, 153, 172, 260. Ernst. 31, 54, 152. Eulers. 141. Carl Evers. 93, 162. Kathinka Evers. 93, 162. Fiotow. 43, 54, 129. Fr. Sophie Förster. 129. C. Formes. 32, 92. Th. Formes. 43. Frei. 172. Gluck. 32, 199. F. Götze. 130. Goldschmidt. 9. la Grange. 32. Graun. 163, 219. la Grua. 9, 163, 199. Frl. Grünstein. 64. Frl. Guarrigues. 230. Fr. Günther-Bachmann. 142. Jos. Gungl. 9. Halevy. 118, 153. Fr. Hasselt-Barth. 32. Kath. Heinefetter. 230. Hiller. 104, 129, 230. Hirsch. 172. Joachim. 32. Kellermann. 230. Ketschau. 230. Kiel. 248. Kittl. 81, 199. Klauer. 118. C. Klindworth. 142. Köckert. 70, 199. MD. Königsberg. 64. O. v. Königslöw. 260. v. Kolb. 31, 92. Kummer. 9. Lablache. 118. F. Lachner. 105. Lachner. 43. Lacombe. 92, 162. Leschetizky. 43. MD. Liebig. 54. Liederkranz in Hanau. 81. Fr. Lind-Goldschmidt. 43, 81, 92, 118, 129, 172, 199, 260. Lindpaintner. 118. Lipinsky. 32. Liszt. 105. Liter. Notizen. 93, 105, 142. Lortzing. 9. Männergesangverein in Cöln. 31. Männergesangverein in Triest. 104. Frau Marchesi. 64. Markull. 230. Marpurg. 282. Marschner. 9. Mendelssohn. 163. Merlens. 9. L. v. Meyer. 152. Meyerbeer. 32, 64, 81, 93, 104, 118. Milanollo. 9, 31, 43, 54, 152. A. Mohr. 71. Th. Mohr. 71. Fr. Moritz. 163. Mozart. 9, 43, 54, 71, 129. Gebr. Müller. 9. Musikaufführung zum Besten der Familie Fr. Schneider's in Halle. 281. Musikfest in Bonn. 240. Musikfest in München. 152 Musikfest der Schweiz. 142. Naumann. 54. Neruda. 152. Neukomm. 64. Frl. Ney. 9, 93, 141, 163, 172, 199, 219. Nicolai. 64. Niederrheinisches Männergesangsfest. 54. Nohr. 32. Ole-Bull. 31. Oper in Cöln. 163. Orpheus. 31. J. Otto. 219. Frl. v. Perglaß. 142. Peer. 163. Reger. 230. Reinthaler. 104, 230. Reyer. 163. Roger. 32, 271. Rosenhayn. 230. Rossini. 32, 105. Rubinstein. 271. Fr. Rudersdorff's Küchenmeister. 142. Schellenberg. 230. G. Schmidt. 105. Schott. 142. Fr. Schreiber-Kirchberger. 240. Schubert. 9, 271. Schulhoff. 240. Clara Schumann. 64, 92. Robert Schumann. 64, 92, 240. S. Sechter. 260. Singakademie in Berlin. 9. Singverein in Celle. 281. Fr. Sontag. 31, 54. O. Spindler. 32. Spontini. 153, 163. Stockhausen. 43, 92, 118, 240. Stockholm. 9. Fr. Stoltz. 63. Tenzler. 64. Thiele. 199. Thomas. 54, 81. Tichatschek. 32, 93, 230. Frl. Tietchens. 9. W. Tschirch. 271. Frl. Veith. 70. Verdi. 105, 118, 129. Frl. Vestri. 104. Vieuxtemps. 9, 54, 118, 129, 142, 152, 172, 219. Virtuosen-Concerte. 81. Viviers. 142. Joh. Wagner. 129, 163, 219. R. Wagner. 71, 81, 105, 163, 172. Carl Maria von Weber. 105, 142. Frl. Weiß. 104. Frl. Wertheimber. 70. Widemann. 163. Gebr. Wieniawski. 9. 54, 92, 118, 152, 163, 172. Frl. Wildauer. 93. Willmers. 9. Witt. 282. Frl. Zeunegraf. 70, 104. Zopf. 81.

Todesfälle: J. Elsner. 200. J. C. Hartmann. 260. Lortzing's Wittwe. 282. Fr. Josephine Reiter. 240. Rubini. 142. Wiedebein. 230.

Vermischtes.

Frl. Albini. S. 54. Album zur Erinnerung an die Vermählung des Kaisers von Oesterreich. 230. An die Freunde des verstorbenen Hof-Kapellmstr. Dr. Fr. Schneider. 71. Frl. Babnigg. 32. Beethoven. 44. Berichtigung des Comitées für Weber's Denkmal. 105. Berlioz. 10. J. Bischoff. 10. Fr. v. Bock. 64. Boieldieu. 142. Boieldieu's Wittwe. 10. Concert für Balzac's Denkmal. 240. Frl. v. Conlar. 172. Aus Detmold. 163. Drouet. 153. Eidgenössisches Gesangsfest in Solothurn. 200. Elisabeth-Fest-Album. 130. Ernst, Herzog von Coburg. 118, 130. Fiotow. 44, 142, 153. Th. Formes. 71. Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater. 153. Gesangsinstitut von Hörschberg in Breslau. 10. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 153. Gluck. 54, 64. Frl. la Grange. 153. Grimm. 172. Frl. la Grua. 44. Haydn. 93. Frau Herbst-Jazedé. 10. Hiller. 230. Hoftheater in Oldenburg. 219. Von Hoplit, Erklärung. 200. Joachim. 93, 172. M. Isar. 130. Ital. Oper in Wien. 153. Lampert. 153. Landsberg. 64. Liebig's Soiréen für klassische Orchestermusik. 93. Fr. Lind-Goldschmidt. 163. Lindpaintner. 64, 82. Aus London. 173. Liszt. 32, 105. Männergesangverein in Cöln. 10, 130, 153, 219, 282. Mantius. 54. Messer. 71. Meyerbeer. 81, 130, 142, 153, 219. Th. Milanollo. 55, 105. Mitterwurzer. 240. Mozart. 10, 118. Musikaufführung in Chemnitz. 153. Musikfest in Bonn. 32. Musikfest in München. 230. Neithardt. 10. Frl. Ney. 153. Notiz der Redaction. 44. Paganini's beste Geige. 105. Aus Paris. 163. Pierson. 230. Frl. Piris. 10. Preisausschreiben für den besten Operntext. 54. Preisausschreiben für Militärmärsche. 43. Preiserkennung für die vier besten Militärmärsche. 93. Quintett zu Vieren. 230. Raimondi. 10. C. Reinecke. 153, 172. Riehl. 32. Ritter. 55. J. v. Rodenberg. 172. Rossini. 142. Sängerinnen-Krieg in Petersburg. 43. Fr. Schneider. 153, 200.

Schneider's Musikschule in Dessau. 43. Schnyder v. Wartensee. 71. Schornstein. 10. Clara Schumann. 71. R. Schumann. 71, 105. MD. Stade. 219. Stehlin. 153. Tamberlik. 153. Theater in Frankfurt a. M. 130. Theater in Oldenburg. 130. Theater in Zürich. 105. Tyszkiewicz. 10. Ulrich. 153. Verdi. 153. Versammlung deutscher und französischer Componisten in Elberfeld. 71. Johanna Wagner. 118. R. Wagner. 44, 64, 172, 200. Wallerstein. 32, 81, 142. C. M. v. Weber. 44. C. M. v. Weber's Denkmal. 10. Aus Weimar. 130. J. Weiß. 271.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte.

Abt, Fr. (107) 174 b.
Albert, C. (21) 231 a.
Anacker, A. F. (29) 94 b.
Bach, J. S., 94 b.
Barker, G., 283 a.
Böhmer, C. (61) 106 a.
Brunner, C. T. (244) 95 a. (261) 95 a. (262) 106 a.
Bülow, H. G. v. (2) 174 b.
Burkhardt, S. (71) 155 b.
Casa, L. Dalla, 250 b.
Chwatal, F. X. (108) 282 b. (106) 200 b.
Czerny, C. (625, Nr. 11) 107 a. (807) 249 b.
Decker, C. (34) 83 a.
Deichert, W. (8) 188 a. (10) 131 b. (9, 11, 12, 13, 14, 15) 188 a.
Deland, L. (3) 82 a.
Dessauer, J. (55) 107 b. (54, 57) 119 b.
Durst, M. (19) 107 a.
Erk, L., 82 b.
Eschmann, C. (4) 175 a. (20) 175 a.
Eschmann, J. C. (22) 249 a.
Facius, L. (3, 4, 10) 107 a.
Flügel, G. (35) 118 a.
Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater, 131 b.
Fumagalli, A. (100) 155 a.
Ganz, M. (31) 173 b.
Güth, J. L., 251 a.
Häser, G., 155 a.
Haydn, J., 94 a. 154 a.
Hering, C. C. (28) 174 a. (29) 283 a.
Heßling, M. v. (7) 283 a.
Hille, Ed. (15) 119 a.
Horzalka, J. C. (62) 187 a.
Hoven, J. (46, 47) 283 b.
Kaska, J. (31) 107 a. (32) 231 b.
Kaufmann, C. F., 282 b.
Keßler, J. C. (40) 94 a. 94 b.
Kinderfest, 174 a.
Klauer, F. G. (14) 154 b. 106 a.
Kühner, W., 231 b.
Kullak, Ad. (9) 188 a.
Lafont, F. (30) 106 b.
Lemcke, H. (33) 251 b.
Liederkranz für deutsche Schulen, 106 b.
List, L. (1) 154 a.
Lutz, W. (18) 251 b.
Lysberg, Ch. B. (31, 32, 33, 34, 35, 36) 188 b.
Madeyski, M., 200 a.
Meichert, J. (29, 30) 283 a.
Metz, J. (7) 155 a.
Metzger, J. C. (21) 106 b.
Moravské Národní Písně s Nápěvy, 82 b.
Moscheles u. Fétis, 250 a.
Mozart, W. A., 143 a. 154 a. 154 b.
Iwan-Müller, (58) 250 b.
Müller, R. (2) 83 b.
Mulder, R. (34) 249 a. (44) 231 a.
Nationals und Volkslieder, die beliebtesten russischen, 283 b.
Parmantier, Th. (5) 131 a.
Pivoda, Fr. (13) 107 a.
Prosch, Ed., 119 b.
Sachs, J. (8) 175 b.
Sattler, H., 174 b.
Scheidler, C. A., 250 a.
Schlösser, Ad. (4) 142 a.
Schmidtler, F. R. (7) 154 a.
Schnabelt, H., 176 a.
Schulz, J. (27) 107 b.
Sechter, S., 143 b.
Shiff, S. (100) 130 a.
Sieber, F. (10, 13) 143 b. (11) 94 a.
Steinhart, W. W., 119 a.
Stern, J. (12) 251 a.
Stowiczek, J. G. (22) 282 a.
Stransky, J. (18) 251 a.
Struth, A. (16) 106 a.
Suhr, Ed., 282 a.
Székely, E. (32, 33) 175 b.
Thiele, Ed. (11) 173 a.
Tschirch, W. (24) 174 a. (25) 131 a.
Urban, W., 93 a. 94 b. 107 a.
Waldmüller, F. (101) 231 b.
Wallerstein, A. (78, 81, 83, 84, 86, 88) 251 b.
Wehle, C. (30, 31) 231 b.
Weyasse, P., 107 b. 174 b.
Wichtl, G. (20) 155 b.
Wienand, V. (4) 95 b.
Wohlers, H. (3) 131 b.
Zaluski, Ch. (8) 175 b.

Inserate.

Aibl in München. S. 284.
André in Offenbach. 95, 144.
Arnold in Elberfeld. 144, 232.
Bachmann in Hannover. 176.
Brauer in Dresden. 252.
Breitkopf u. Härtel in Leipzig. 55, 108, 132, 232, 284.
Für Clavierlehrer. 11.
Der Comité des Musikfestes in Rotterdam. 272.
Directorium des Conservatoriums in Leipzig. 120.
Eisenach in Leipzig. 56.
Friedländer in Berlin. 56.
Fries in Zürich. 84.
Gesuch von Gathy in Paris. 56.
Guttentag in Berlin. 96.
Heinrichshofen in Magdeburg. 156, 164.
Heuser in Neuwied. 72.
Hinze in Leipzig. 96, 132, 176.
Hofmeister in Leipzig. 84, 96, 232.
Huth's Buchhandlung in Weida. 20.
Kahnt in Leipzig. 96, 240.
Kettembeil in Frankfurt a. M. 220.
Kistner in Leipzig. 20, 83, 108, 156, 252.
Knapp in Halle. 72.
Körner in Erfurt. 72, 219, 232.
Musikschule in Dessau. 44.
Neumann, MD., in Frankfurt a. M. 232.
Peters in Berlin. 219.
Peters in Leipzig. 56, 164, 284.
Pockwitz in Hannover. 20, 44.
Rackhorst in Osnabrück. 176.
Schlesinger in Berlin. 20, 84, 96, 156, 251.
Fr. Schmitt's Gesangschule. 144, 156.
Schuberth u. Comp. in Hamburg. 120, 220.
Stoll in Leipzig. 20.
O. Wigand. 188.
Wolf in Freiberg. 20.

Beilagen: Von Bruno Hinze in Leipzig, zu Nr. 13. — Von Schott's Söhnen in Mainz, zu Nr. 2, 9, 12, 17, 22.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Vierzigster Band. **№ 1.** Den 1. Januar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Zur Eröffnung des zwanzigsten Jahrganges. — Recensionen: Julius Schäffer, Op. 3. Hans v. Bülow, Op. 1. — Die Manie des Dirigirens. — Aus Prag. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Zur Eröffnung des zwanzigsten Jahrganges

der Neuen Zeitschrift für Musik.

Es ist eine alte Sitte der Journale, ihren Lesern zum neuen Jahre einige allgemeine Betrachtungen an die Hand zu geben und dabei Mancherlei für die Zukunft zu versprechen. Sie können nicht unterlassen, einen Blick auf die zurückgelegte Thätigkeit zu werfen, und die besten Vorsätze für ihre künftige Laufbahn zu fassen. Diese Sitte wird wohl auch fortbestehen, solange die Neujahrsgratulationen überhaupt Mode bleiben — also muthmaßlich noch sehr lange.

Der Werth derartiger Neujahrsbetrachtungen ist aber ein sehr verschiedener, je nachdem ein junger oder alter Mensch, einer der schon eine reiche Vergangenheit, oder einer, der nur eine Zukunft hat, dieselben unternimmt. Zwar giebt es Jünglinge mit schon gereiftem Geist, und Männer mit noch kindischem Sinn. Aber diese Ausnahmen sind nicht Regel. Wohl dem, der eine segensreiche Vergangenheit und eine hoffnungsvolle Zukunft zugleich besitzt, der mitten im ereignißvollen Leben steht, und mit gleicher Ruhe und Befriedigung vorwärts, wie rückwärts blicken darf!

Die „Neue" Zeitschrift für Musik fängt an, eine „Alte" zu werden, ja sie ist, so viel uns bekannt, jetzt die älteste unter allen musikalischen Journalen. Sie hat wahrlich keinen Grund, beim Beginn des vierzigsten Bandes, sich ihres Alters zu schämen, und wir haben wohl Veranlassung genug, ihr wegen dieses Alters und seiner Verdienste ein aufrichtiges Lob zu ertheilen, ohne in die Gefahr zu kommen, damit ein Selbstlob auszusprechen.

Denn diesmal ist es weder der Redacteur, noch ein verdienstvoller Gründer, oder ein langjähriger Mitarbeiter der Zeitschrift, welcher das Wort ergreift: sondern es ist das am jüngsten eingetretene Mitglied, welches weder das Verdienst sich anmaßen kann, auf die Richtung und die Leistungen der Zeitschrift Einfluß geübt zu haben, noch seiner eigenen geringen Arbeiten etwa sich rühmen könnte. Der Sprecher steht also auf neutralem Boden und darf reden, wie es ihm um's Herz ist. Er ergreift das freundliche Anerbieten der Redaction, den zwanzigsten Jahrgang einzuleiten, mit Freude und Dank — ohne die Absicht zu hegen, diesen bedeutenden Abschnitt in der Geschichte der Zeitschrift mit den großen Glocken der Ueberschätzung und Selbstgenügsamkeit einzuläuten. —

— — Die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen,
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock, mit Gelb verbrämt, zu sehen,
Die liren sich! — —

Mit diesen Worten Shakesspeare's begann vor 20 Jahren Robert Schumann das junge Unternehmen mit frischem Muthe, mit jugendlicher Kraft und künstlerischem Ernst. Ihm stand sein guter Genius zur Seite, vor ihm breitete sich ein weites Feld der reichsten Thätigkeit aus, und eine echte, wahre Begeisterung war sein treuer Führer. Sei es uns vergönnt, aus Robert Schumann's erster Neujahrsbetrachtung — in der er nur erst einen kurzen Rückblick auf die Vergangenheit werfen, aber desto vertrauensvoller und freier in die Zukunft blicken konnte — Einiges unsern Lesern heute in das Gedächtniß zurückzurufen, und ihrem eigenen Urtheil zu überlassen, ob die Zeitschrift Wort gehalten, und inwiefern sie bis heute ihre selbstgestellte Aufgabe gelöst habe.

— — Das Zeitalter der unnützen Complimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache sich nicht anzugreifen getraut, vertheidigt das Gute nur halb. — Künstler, namentlich Ihr, Componisten, Ihr glaubt kaum, wie stolz und glücklich wir uns fühlten, wenn wir Euch recht ungemessen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unsere heilige Kunst reden müßte. Es ist die des Wohlwollens. Aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es kaum — wohlwollend.

In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: „die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können — sodann, die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt habe — endlich, eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

Ein Theil hat uns verstanden, eingesehen, daß Unpartheilichkeit, vor Allem lebendiges Mitinteresse die Beurtheilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemuth auf den Anfang vom Ende des alten Liedes gepaßt. Es wäre sonst rein unerklärlich, wie uns zugemuthet wurde, Sachen zu besprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht existiren.

Ein dritter nannte unser strengeres Verfahren rücksichtslos, rigoristisch. Wir wollen der entgegengesetzten Weise nicht gemeine, sondern die edelsten Gründe unterlegen. — — Aber wir sehen nicht, was wir vor anderen Künsten und Wissenschaften voraus haben sollen, wo sich die Parteien offen gegenüber stehen und befehden. Wir sehen nicht, wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unserer und aller Kunst: den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten, endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzusehen, gar gewähren zu lassen. — —

Es sind die einzelnen Werke — das Wort sagt zu viel — dieser drei Gattungen unter einander sich so ähnlich, die der ersten an Leblosigkeit, die der andern an Leichtsinn, die der dritten an Handwerksmäßigkeit, daß sich mit der treuen Charakterisirung einer einzelnen Composition die ganze Classe in ihren Grundzügen hinstellen ließe. Also in Berathung mit Männern, denen, wie der Genuß der Kunst, auch das Leben des Künstlers am Herzen liegt, wollen wir für Compositionen, die sich, nicht nach einseitiger Meinung, sondern nach gewissenhafter Ueberzeugung Vieler, in eine der obigen Classen rubriciren lassen, drei einzelne Stereotypreceensionen bereit haben, denen weiter nichts, als die Titel der Compositionen untergesetzt werden.

Sollten die Componisten in unserem Verfahren vielleicht etwas finden, was der schönen Sprache des Wohlwollens entgegenstände, mit der man über unsere heilige Kunst reden müsse, so möchten sie auch nicht zweifeln, daß wir auf das Wohl der edlern Kunstjünger bedacht, nur dann, wenn wir uns selbst für besiegt erklären, die schreckhaft überhandnehmende Mittelmäßigkeit zu bekämpfen aufhören werden! —

— — — Dies war Schumann's, dies der „Neuen Zeitschrift" Glaubensbekenntniß vor zwanzig Jahren. Ist es bis heute ein anderes geworden? Hat die Zeitschrift jemals aufgehört, die schreckhaft überhandnehmende Mittelmäßigkeit energisch zu bekämpfen? Hat sie den Talentlosen den Dutzendtalenten, den Vielschreibern jemals Concessionen gemacht? Hat sie nicht gewagt, Partei zu ergreifen, ein entschiedenes Programm an ihre Spitze zu stellen, und consequent dies zu vertreten? Hat sie jemals erlahmt, das Schlimme und Schädliche, mit einem Wort die Gegner des Fortschritts, zu befehden? War sie niemals stolz und glücklich, das Schöne, Große und Wahre in der Kunst emporheben und tragen, ja selbst „recht ungemessen" loben zu können? hat sie ihre Aufgabe nicht begriffen und nach Kräften erfüllt, eine neue und herrliche Zukunft vorzubereiten und

ihre Entwickelung beſchleunigen zu helfen? —

Hat ſie das Alles nicht — dann, aber auch nur dann mag ſie ſich für beſiegt erklären, dann mag ſie der Lebloſigkeit, dem Leichtſinn und der Handwerksmäßigkeit in der Kunſt volles, freies Spiel gewähren. —

Aber ein flüchtiger Blick in ihre Annalen ſagt uns, daß ſie gethan hat, was ſie thun ſollte, gethan, was ſie thun konnte. Und der heute auf dem Titel erſcheinende Zuſatz „Vierzigſter Band" ſagt uns, daß der Beifall des Publikums und die Theilnahme der Künſtler und Kunſtfreunde nicht ermangelten, dieſes entſchiedene Streben zu unterſtützen und ſeine conſequente Verfolgung zu ermöglichen. Die Zeitung iſt im Laufe der Jahre eine ſicher und dauerhaft begründete geworden, ſie ruht auf feſten Principien, und ſchreitet unbekümmert und ungeſtört vorwärts, nach dem Ziel, welches ſie ſich ſelbſt mit ſicherer Hand bezeichnete.

Ueberblicken wir aber das Verzeichniß jener Männer, welche mit ihren Geiſtesproducten die erſten Bände der Zeitſchrift gründeten, ſo finden wir, daß nur Wenige der Zeitſchrift bis heute verblieben ſind. Die Einen ſind geſtorben oder verſchollen; Andere haben die Kritik aufgegeben oder ſich der Production, einem Berufe, ausſchließlich hingegeben. Noch Andere aber leben und ſchreiben nach wie vor — doch ſind ſie für die Zeitſchrift todt, weil ſie das Lebendige und Lebensvolle lebendig nicht mehr verwirklichen wollten, oder nicht mehr vertreten konnten. — Das ſind die, welche nur ſo lange dem Fortſchritt huldigen, als er ihrem Talent, ihrer Wirkſamkeit, ihrer perſönlichen Neigungen, kurz ihrem Ich noch nicht im Wege ſteht. Das ſind die, welche einer Partei ſich nur anſchließen, um von ihr getragen und in ihren eigenſüchtigen Plänen gefördert zu werden, dieſe Partei aber wieder verlaſſen, wenn ſie ihre Anmaßungen nicht erfüllt, und ihnen thatſächlich beweiſt, daß es ihr nur um die Sache, um das Princip, nicht um die Perſon zu thun ſein kann. Das ſind endlich auch die, welche das Erſteigen der Berge — als Leibesübung — zwar lieben, aber die reine Luft der freien Gipfel nicht vertragen können, weil ihnen ſchwindelt. Sie wollen mit fort, aber ſie können es nur bis auf einen gewiſſen Punkt, denn ſie wollen nicht das verlaſſen und verlieren, was hinter ihnen liegt, und ihnen bequem oder theuer iſt. Sie rufen: bis hierher und nicht weiter! Sie bleiben ſtehen, ſie blicken ſehnſüchtig zurück, und plötzlich haben ſie den Pfad verloren, und gehen irre und — blieben ſtehen! —

An ihnen Allen iſt, wie wir ſehen, Nichts verloren, denn es ſind die Furchtſamen, die Einſeitigen die Selbſtſüchtigen und — die Charakterloſen. Für ſie ſind Andere eingetreten, darunter Namen, die ſich wohl können ſehen laſſen, denn ganz Deutſchland kennt dieſe Namen, und die Kunſt ward von ihnen mächtig bewegt, und neuen Bahnen zugeführt! Und auch die, welche keinen Namen haben, wiſſen was ſie wollen und was ſie leiſten können. Sie arbeiten als treue und begeiſterte Arbeiter am allgemeinen Werk, und tragen Bauſteine herzu für den großen Bau, an dem der Grundſtein auf feſter, ſicherer Baſis ruht.

Und dieſer Bau wird ewig währen, gefördert von immer neuen, immer friſchen und immer jungen Kräften. In unendlicher Folge werden wir uns dem höchſten Ziele immer nähern, aber wir können es nie vollkommen erreichen. Denn dann wäre die Aufgabe der Menſchheit erfüllt, die Annalen der Kunſt und Wiſſenſchaft wären geſchloſſen und die Zeit wäre gekommen von der es heißt, (2ter Corinther, 5, 17): „Das Alte iſt vergangen, und ſiehe, Alles iſt neu geworden!"

Hoplit.

Kammer- und Hausmuſik.

Lieder und Geſänge.

Julius Schäffer, Op. 3. Sechs Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 25 Ngr.

Danach wird gewiß Mancher, der dieſe Lieder angezeigt oder vor ſich gedruckt liegen ſieht, unzweifelhaft fragen, wie der Componiſt, der ſelbſt in dieſen Blättern als feiner Kenner und geſtrenger Richter von Geſangscompoſitionen ſich gezeigt hat, in ſeinen eigenen Werken verfahren. Soviel gleich von vornherein euch Neugierigen zur Antwort, daß der Componiſt wohl anders, als ihr's meinen mögt, verfahren, aber ſich nicht verfahren hat, wie ihr's wohl hin und wieder in eueren ſchadenfrohen Herzen wünſchen dürftet. Der Componiſt hat nach keiner Seite hin geſchielt und gefragt, ob er's wie der und jener machen ſoll, ſondern er hat ganz einfach blos in ſeine Gedichte geſehen und zwar etwas tiefer als der und jener; er hat keine ſpecifiſch muſikaliſchen Grübeleien aufgeboten, um den oder jenen zu überbieten, ſondern er hat Anderes zu geben vermocht und zwar Neueres, bei welchem Worte vielleicht vorläufig euch ein gelinder Schreck überfallen dürfte. So weit Ref. der Compo-

nist nach seinen Kunstanschauungen bekannt ist, konnte er gar nicht anders componiren als er es gethan. So entschieden und consequent tritt uns in diesen Gesängen zum erstenmale jene Anschauung von innig er Verschmelzung von Wort und Ton entgegen. Die Musik dieser Lieder hat nicht mehr für sich allein als specifische Musik Geltung, sondern sie geht sowohl aus der allgemeinen Stimmung als insbesondere auch aus den einzelnen Worten des Gedichtes hervor. Hiernach verschwindet eigentlich von selbst die Frage nach der Neuheit der Musik; es fragt sich nur, in welcher Weise der Componist es gethan. In geistvoller? — Gewiß! Denn er hat nicht blos jedem Gedichte die richtige praktische Stimmung abzulauschen gewußt, sondern auch die besondern einzelnen Züge in rhythmischer wie deelamatorischer Hinsicht so sprechend und poetisch vollgültig wiedergegeben, daß das innigste Aufgehen von Wort und Ton auch dem widerstrebendsten Ohre sich kundgeben muß. Im Geiste sehe ich bei einigen verknöcherten Widerspenstigen ein leises Kopfschütteln von einzelnen dumpf ausgestoßenen Worten begleitet, wie „keine Melodie, keine Wärme, kein Fluß in der Singstimme, die Begleitung ganz vertrackt u. s. w." Dergleichen Geiichter verweise ich auf Nr. 1: Sonett von Heine, Nr. 5: Um die Maienzeit, wo sich gegen das Ende eine Gefühlsströmung, dort in sanfterem Zuge, hier in leidenschaftlichem, gesteigertem Ausdrucke ausspricht, wie sie wohl die ewig nachträtschenden Nachähmler sich nicht träumen lassen. Ich hör' euch von Monotonie sprechen, von bloßer deelamatorischer Kälte — nun so nehmt das Heft zur Hand und blättert ein wenig darin. Nr. 2: „An den Mond", wie einfach und treffend das unheimliche Geflüster der Blätter, wie sinnig und zart die Nr. 3: „An die Entfernte" von Lenau; wie erquicklich humoristisch Nr. 4: „Nun hat mein Stecken gute Rast" von Osterwald. Wenn in den fünf beregten Gesängen Refer. sich völlig befriedigt erklären muß mit der poetisch-musikalischen Wiedergabe der Gedichte, so bleibt ihm doch ein Zweifel in Bezug auf Nr. 6: „Rastlose Liebe" von Göthe. Einverstanden hinsichtlich der allgemeinen Auffassung scheint dem Gesange doch nicht diejenige Weichheit der Lyrik und Gefühlsströmung eigen zu sein, wie sie Göthe darin niedergelegt hat. Es erscheint uns die Lyrik in der Musik des Componisten etwas zu hart. — Die Beachtung aller derjenigen, welche für die Entwicklung der Gesangsmusik nach der angebahnten Seite hin sich interessiren, verdienen diese Gesänge in hohem Grade.

Hans v. Bülow, Op. 1. Sechs Gedichte von Heine und Sternau, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Kahnt. 2 Hefte, à 15 Ngr.

Es haben diese Gesänge bereits eine Besprechung erfahren, eine Besprechung in der Form einer völlig verurtheilenden Kritik. So auffallend dieß auch bei dem erst en Werke eines Componisten erscheinen mag, so erklärlich wird dieß Verfahren durch die principiell gegnerischen Ansichten des Verfassers über eine Richtung, die noch im ersten Werden begriffen, noch lange nicht zu einer völligen Entwicklung gediehen ist. Der Verfasser von „zur Würdigung Rich. Wagner's", den Lesern dies. Bl. sattsam bekannt als ein Mann von Geist und scharfem kritischen Verstande, ist in Folge seiner R. Wagner entgegentretenden Ansichten offenbar zu weit gegangen, wenn er in diesen Gesängen eine unbedingte Anhängerschaft an R. Wagner erblickt. Er sieht Gespenster, und im Eifer für seine extremen Auslassungen schiebt er dem Componisten Absichten unter, die demselben sicherlich nicht in den Sinn gekommen sind. Daß Hr. v. Bülow notorischer Anhänger von Wagner sei oder überhaupt zu dessen Kunstansichten sich bekennt, kann ein Unbefangener nimmer aus diesen Gesängen herauslesen. In Folge dieser Meinung schiebt er den Gesängen dramatisirende Absichten unter, wittert praktische Zwecke in der Lyrik verfolgt und sieht den jungfräulichen Boden derselben gefährdet. Wenn Jemand die Bülow'schen Gesänge ohne vorgefaßte Meinung in die Hand nimmt, so wird ihm sofort in die Augen leuchten, daß dem Componisten es vornehmlich darum zu thun war, eine möglichst genaue Uebereinstimmung zwischen Gedicht und Musik zu erzielen; daß hierbei die Musik eine andere Stellung gewinnt, liegt in der Natur der Sache; Dramatisirendes aber darin zu finden, heißt etwas darin suchen, was nicht darin liegt. Der Componist legt hier seine ersten Arbeiten vor. Er befindet sich allerdings noch nicht in dem Stande, seine Absichten völlig künstlerisch befriedigend auszuführen; im ersten Drange greift er noch zu Mitteln, die eine falsche Deutung wenigstens möglich erscheinen lassen. Dahin rechnen wir den allzuhäufigen Wechsel der Harmonien und einen Clariersatz, der zu viel von seiner Virtuosität beeinflußt ist. Dagegen bemerkt man durchweg eine edle Auffassung, die die Grundstimmung des Gedichtes trifft, mit dem Bestreben, dem einzelnen Gedanken nicht blos im Allgemeinen Rechnung zu tragen, sondern ihm ein möglichst genaues Gepräge aufzudrücken. Auch hierbei finden sich freilich noch Mißgriffe, die der Componist bei weiterer Entwicklung beseitigen wird. Ein allzuscharfes Specialisiren läßt die Grundstimmung mehr in den Hintergrund treten und giebt falschen Deutungen Spielraum. Ander-

seits nimmt man dagegen eine Wärme und Innigkeit wahr, (Nr. 3 im Schlußsatz, Nr. 6 durch das Ganze hindurch, Nr. 2 mit seinem leisen Zittern und Wogen) die zu verkennen, fast mehr als irrthümlich genannt werden muß. Wenn die Motive auch nicht als überraschend neu bezeichnet werden können, so ist es doch ungerecht, sie als verbraucht zu verdammen. Anklänge finden sich nicht darin. Daß ein leiser Anklang an den Sommernachtstraummarsch in Nr. 1 zu bemerken ist, darf nicht als Absicht bezeichnet werden. Dergleichen Dinge finden sich allenthalben, und ist, sie als Waffe gegen den Componisten zu gebrauchen, nicht löblich, insbesondere gegen einen, der mit einem Op. 1 vor die Oeffentlichkeit tritt. Was wir hier gegen den Componisten ausgesprochen, wohin auch noch öftere Textwiederholungen zu rechnen sind, wird derselbe bei seiner anerkannten kritischen Intelligenz nicht verfehlen zu beseitigen.

Emanuel Klitzsch.

Die Manie des Dirigirens.

Der interessante Brief von Franz Liszt, welcher in der Brochüre über das Karlsruher Musikfest enthalten, und auch in diese Blätter (Bd. 39, Nr. 25) übergegangen ist, enthält eine höchst merkwürdige und beachtenswerthe Auseinandersetzung über die Art des Dirigirens von Werken der neueren Kunstperioden. Sie trifft einen wunden Fleck unserer Orchester-Aufführungen recht im innersten Kerne, und regt eine Princip frage an, die von der höchsten Wichtigkeit ist, und der gründlichsten Erörterung bedarf.

Es ist sehr an der Zeit, derartige Fragen vor das Forum der öffentlichen Besprechung zu ziehen, und mit der Kritik endlich auch an Untersuchungen heranzugehen, deren Gegenstand bisher über der Kritik sich zu erhalten strebte, und dadurch einer Willkühr anheimgegeben war, welcher schon manches vortreffliche Werk machtlos unterliegen mußte. Wenn man will, ist die Untersuchung über die Art, die Befugniß und Ausdehnung des Dirigirens zunächst eine technische Frage. Aber es verriethe die größte Einseitigkeit, wenn man sie nur als solche auffassen wollte, denn sie greift unmittelbar in das Aesthetische über, da in letzter Instanz davon das Wohl und Wehe jedes Orchesterwerkes abhängt. Man muß sich deshalb im Interesse der Kunst feierlichst dagegen verwahren, die technische Behandlung des Dirigirens bona fide Jedem, der einen Taetstock führen zu können glaubt, ad libitum zu überlassen.

Wenn man der Kritik das Recht zugesteht, die technischen Leistungen und die künstlerische Auffassung jedes Virtuosen, auf irgend einem Instrument im Detail zu beurtheilen, — so muß man der Kritik auch gestatten, ein ernstes Wort mitzureden wenn es sich um die Virtuosen handelt, welche das Orchester spielen — um die Dirigenten. Das größte Recht hierzu hat der, welcher selbst dirigirt, und der Welt bereits bewiesen hat, was er will und kann. Deshalb ist es von hoher Bedeutung, daß Liszt es war, der diese Frage zuerst anregte. Hier kann zunächst nur unsere Aufgabe sein, das im Detail zu erörtern, was Liszt als allgemeines Princip aufstellt. Doch werden sich leicht weitere Erörterungen daran knüpfen, deren erschöpfende Behandlung wir Anderen überlassen müssen, da eine allseitige Lösung der Aufgabe ohne Weiteres nicht zu erwarten, aber in Zukunft sicher zu hoffen ist.

Die Stelle in Liszt's Briefe, auf die wir hier zunächst hinzielen, ist folgende. — „Die Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Style der letzten Periode Beethoven's angehörig bezeichnet, erfordern von Seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisirung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und zu declamiren, und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen: mit einem Wort einen Fortschritt im Styl der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigirenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taetschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Taetes und jedes einzelnen Taettheiles einem sinn- und verständnißvollen Ausdruck entgegen arbeiten. Hier, wie allerwärts, tödet der Buchstabe den Geist, ein Todesurtheil, das ich nie unterzeichnen werde. — — — Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen, und mit seiner Function möglichst zu verschwinden. Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte." — — —

Dieser Ausspruch ist so klar und überzeugend zugleich, daß man sich jeden Commentares dazu enthalten könnte, wenn nicht absichtliches Mißverstehen, und der stereotype Widerwille gegen jeden Fortschritt hier, wie so oft, uns nöthigten, da erläuternd oder polemisirend einzutreten, wo der gesunde Menschenverstand Nichts als sonnenhelle Klarheit sieht. Nicht uninteressant dürfte es aber sein, hier zugleich darauf aufmerksam zu machen, daß die „Neue Zeitschrift" bereits im Jahre 1836 diese Frage, wenn auch nicht in dem Umfange, den Liszt ihr giebt, angeregt hat. Es befindet sich in Band 4, Nr. 31 ein Artikel,

„Vom Dirigiren", mit mr. unterzeichnet. — (Sollte nicht vielleicht Robert Schumann sich unter dieser Chiffre verborgen haben?) — Dieser Artikel aus dem wir im Folgenden Mehreres mittheilen werden, da die ersten Bände der Zeitschrift vollständig vergriffen und nur schwer zu erlangen sind — schließt mit den Worten: Je weniger ein Orchester dirigirt wird, desto höher steht es — je mehr ein Orchester dirigirt werden muß, desto niedriger ist die Stufe seiner Ausbildung. — Wir finden hier eine seltene Uebereinstimmung der Ansichten zwischen mr. und Liszt, die lediglich aus der Sache selbst hervorgegangen ist, und deshalb um so mehr zur weiteren Verfolgung auffordern muß, als dieser Fragepunkt bereits zum Streitpunkt geworden ist.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Prag.

Ende December 1853.

Der Cäcilienverein hat die Reihe seiner Concerte am 19ten Nov. eröffnet. In demselben wurden Kittl's Ouvertüre zur „Waldblume", ein Chor mit Orchester von einem hier noch nicht gekannten Autor, dann ein Beriot'sches Violineoncert von dem zwölfjährigen Frl. Brandl und zwei große Fragmente aus Wagner's Lohengrin, das Finale des zweiten Actes, und der Brautzug aufgeführt. Die Besetzung des Chores und Orchesters war wieder imposant, und überhaupt wäre der sehr gut gelungenen Aufführung nur das Eine zu wünschen gewesen, daß die durch Ueberfülle der Zuhörer entstandene hohe Temperatur die reine Stimmung der Blasinstrumente nicht beeinträchtigt hätte. Hr. Axt löste seine Aufgabe als Dirigent mit trefflichem Erfolge; doch hätte bei dem Brautzug eine kleine Beschleunigung des Tempos nicht geschadet. Die Ouvertüre fand mäßigen Beifall, der Chor mit Orchester ging spurlos vorüber, das Violineoncert und die Wagner'sche Composition wurden lebhaft applaudirt; die junge Virtuosin verdiente die ihr gewordene Auszeichnung durch reines, degagirtes und delicat nuancirtes Spiel; sie ist eine Schülerin unseres sehr verdienstlichen Professors Milduer. Sie wissen, daß ich durchaus kein unbedingter Anhänger der Wagner'schen Neuerungen bin; desto eher aber können Sie mir glauben, wenn ich Ihnen sage, daß ich mich eines Lächelns nicht erwehren konnte, wenn ich bei dem stürmischen Applaus, den mehrere Stellen aus Lohengrin erhielten, einen Blick auf die Physiognomien mancher Herren warf, die so gern über die „Zukunftsmusik" spötteln, und am Allerwenigsten dem Dilettantenverein der Cäcilianer den Triumph eines durchgreifenden Erfolges gönnen. Vielleicht berichte ich Ihnen bald noch Ausführlicheres über dieses Kapitel.

Die Sophien-Akademie hat am 1sten Dec. ihren Mitgliedern ein Concert gegeben, worin Veit's Cantate, welche zur Eröffnung der Wiener Eisenbahn im J. 1845 geschrieben worden war, ein schönes und gediegenes Werk, mit passender Modification des Textes, als „Böhmen's bester Bergsegen", dann die 2te Abtheilung aus Händel's „Samson" aufgeführt wurde. — Das Orchester war wie gewöhnlich bei diesen Concerten, jenes des Theaters. — Die Aufführung beider Stücke, die bis auf einige Schwankungen der Alt-Partie in der Cantate, und einige zu tiefe Intonationen des Tenors, recht gut gelungen war, erhielt ihren größten Reiz dadurch, daß wir wieder einmal die sympathische Silberstimme der Frau Botschon-Soukup zu hören bekamen, mit der sich an Wohlklang keine unter allen gegenwärtig der Oeffentlichkeit angehörenden Stimmen hier vergleichen kann. — Die übrigen Solopartien waren durch Frl. Janda, Hrn. Stäger und Strakati vertreten. — So dankbar wir die gefällige Mitwirkung dieser Herren und Damen aufnehmen, ohne welche derlei Productionen überhaupt nicht möglich wären, so drängt sich doch immer bei solcher Besetzung die Frage auf, ob ein Institut, dessen Tendenz statutenmäßig dahin geht, Sänger zu bilden, ein Concert als das seinige benennen kann, wobei die Soli von Theatermitgliedern oder von Dilettanten, die nicht in dem Institute gebildet wurden, gesungen werden? — Wenn ich hiermit das Ziel andeute, auf dessen Erreichung das Bestreben der Akademie gerichtet sein muß, und vor dessen Realisirung von einer unbedingten Anerkennung des wirklichen Nutzens derselben als Lehranstalt eine Rede nicht sein kann; so soll hierdurch doch dem Fleiße, der Tüchtigkeit und dem tactvollen Benehmen des dermaligen Hrn. Directors Vogel nicht im Mindesten nahe getreten werden; gewiß ist Niemand hier für diesen Posten, alle Beziehungen zusammengenommen, so geeiguet, wie er; allein es bleibt auch für ihn sehr schwer, das jetzt zu erreichen, was dem Gründer der Akademie — Jelen — einst als Ziel vorgeschwebt, und was derselbe mit der begeisterten Theilnahme, die sein Unternehmen damals im Publikum fand, gewiß erreicht haben würde, ja großentheils schon erreicht hatte, wenn ihm nicht Neid und Intrigue zum unersetzlichen Nachtheil unserer Musikzustände das Dirigentenscepter, das Niemand so wie er zu führen verstand, heimtückisch zu entwinden gewußt hätten. — Hr. Vogl soll mit der Idee umgehen, classische Opern,

namentlich Gluck'sche in Concerten zur Aufführung zu bringen; bei dem elenden Zustande unserer Oper würden wir ihm für die Ausführung dieser Idee doppelt verpflichtet sein.

Alexander Dreyschock hat sich nach jahrelanger Pause wieder einmal entschlossen, hier einige Concerte zu geben, von denen das erste bereits am 27sten Nov. das zweite am 4ten Dec. um die Mittagsstunde im Convictsaale Statt fand. — Das Programm des ersten Concertes bestand aus der Ouvertüre Meeresstille, Concert in G-Moll und Spinnerlied von Mendelssohn, erstem Satz der pathétique von Beethoven, dann mehrere Pièceu eigener Composition (Fuge, la fontaine, invitation à la Polka, Wintermärchen). An Gesangstücken trug Frl. Janda zwei Schubert'sche Lieder, dann im Verein mit Frl. Weiß, einer jungen, stimmbegabten Altistin einen sehr lieblichen Zwiegesang von Veit: „Elfenreigen" vor.

Im zweiten Concerte hörten wir: die große Ouvertüre zu Leonore, dann das Concert in Es von Beethoven, Presto in Fis-Moll von Mendelssohn, Gique von Mozart, Rhapsodie, Souvenir, Saltarella von Dreyschock, dann zwei Duo's von Mendelssohn, „Herbstlied und Gruß" vorgetragen von den Frl's. Schröder und Janda. Der Erfolg beider gedrängt vollen Concerte war für den ausgezeichneten Künstler ein höchst ehrenvoller; zu der Bewunderung seiner fabelhaften Technik gesellte sich jetzt bei Vielen, die in Dreyschock eben nur den seltenen Techniker geachtet hatten, die Ueberzeugung, daß er seinem Spiele auch Seele einzuhauchen und auch die Compositionen anderer Meister, und zwar die verschiedensten Genres mit Verstand und Geschmack wiederzugeben wisse. Schreiber dieses, der es mit jedem wahren, zumal vaterländischen Künstler, redlich meint, würde Hr. Dreyschock nur das Eine rathen, bei Annoncen seiner Concerte darüber zu wachen, damit nicht von allzudienstfertigen Freunden dem Lesepublikum marktschreierische und prahlerische Ausdrücke vorgehalten würden, deren ein so hoch accreditirter Künstler wahrhaftig nicht bedarf, und die seiner persönlichen Beliebtheit wie seinem materiellen Interesse nur schaden, wie er mir auf's Wort glauben darf. — Sonntag, am 18ten Dec. soll das dritte Concert Statt finden.

Das Theater-Repertoir, bei dem aber Versprechen und Halten in der Regel sehr verschiedene Dinge sind, meldet uns, daß ehestens Shakespeares Othello mit der Ouvertüre und den Entreactes von W. A. Ambrod zur Aufführung gelangen wird; es würde mich sehr freuen, wenn dieß sich bestätigen sollte, denn diese Musik, gewiß ein vortreffliches Werk des geist- und kenntnißreichen Autors verdient wahrhaftig eine bessere Würdigung, als daß wir sie (die erst einmal im Jahre 1848 im Theater gegeben wurde) in Intervallen von 5 Jahren zu hören bekommen. — Außer dieser Mittheilung, die doch wenigstens eine erfreuliche Seite darbietet, habe ich Ihnen über unsere musikalischen Theaterzustände abermals nur sehr Unerquickliches zu berichten, und will mich daher diesfalls so kurz fassen als möglich. Die Mendelssohn's-Erinnerungsfeier, welche statt am 4ten Nov. am 18ten Nov. Statt fand, brachte uns die Ouverturen zum Sommernachtstraum, und Meeresstille, drei Tableaux mit Musik aus Mendelssohn's Werken, das Fragment von Loreley und die Operette: Heimkehr; die Aufführung war (wie sie es eben bei unseren dramatischen Kräften sein konnte) in manchen Partien sehr mittelmäßig, das Publikum kühl und der Besuch nicht zahlreich. Den Musikern war es von hohem Interesse aus der „Heimkehr" die reiche Begabung des Meisters — auch für das komische Element kennen zu lernen. Die „lustigen Weiber" von Nicolai, die erste alte Novität, welche man uns nach langem Harren aufgetischt hat, haben, wie vorauszusehen war, nur sehr schwachen Anklang gefunden und werden ohne Zweifel bald wieder vom Repertoir ganz verschwinden. — Kittl's „Franzosen vor Nizza", die endlich wieder einmal neu einstudirt waren, haben zwar wie früher in einigen Nummern, namentlich in der für Hrn. Reichel's hohen Tenor berechneten Marsch-Arie und in der drastisch-komischen Eremitenscene einen glänzenden Erfolg gehabt; der Totaleindruck war aber doch kein befriedigender, theils wegen der ungenügenden Ausbildung des Frl. Schröder für die Hauptpartie Bianca's, theils wegen der absoluten Unfähigkeit Hrn. Wehrmann's für die ohnehin schwer zu lösende Aufgabe Bonatti's, dann aber auch wegen der unläugbaren Gedehntheit mehrerer Situationen, die, obgleich schon früher getadelt, doch nicht verbessert worden ist, was um so mehr am Ort gewesen wäre, als Einiges früher (allerdings ohne hinreichenden Grund) Weggelassene, diesmal vollständig gegeben, die Oper daher ohnehin in der Dauer verlängert worden war. —

Halevy's „Blitz" ist vorige Woche neueinstudirt mit einer Besetzung und in einer Art und Weise aufgeführt worden, die vielleicht ihres Gleichen auf einer Operubühne von dem Rang der Prager, noch nicht gehabt hat. Jeder nur einigermaßen Verständige konnte dies Resultat bei solcher Besetzung voraussagen, aber unserer Theater-Direction war diese Einsicht versagt; für Zustände dieser Art wäre man wirklich — im Interesse der guten Sache — versucht, die Lebendigkeit eines italienischen Publikums

herbei zu wünſchen; dann müßte doch die Direction dem Unweſen, oder die Intendanz der Direction einmal ein Ende machen.

Künftige Woche ſoll, wie es heißt, Auber's „Ballnacht" neu einſtudirt, in Scene gehen. Damit wäre ich ganz einverſtanden, nur müßte zuvor Jemand vorhanden ſein, der den Willen und die Fähigkeit dazu hätte, dem Frl. Schröder, die allerdings eine ſehr talentvolle Anfängerin, aber doch immer erſt eine Anfängerin iſt, die aber nolens volens Hauptpartien ſingen muß, die nöthige Unterweiſung en détail zu geben, wie eine ſolche Partie geſpielt und geſungen werden müſſe, davon aber iſt bei uns überhaupt nie die Rede, und in der That auch weder Director noch Regiſſeur dazu geeignet. — Doch ſchon genug von dieſem leidigen Thema! Mozart's Sterbetag, der 5te Dec., der ſonſt regelmäßig durch Aufführung des Don Juan gefeiert wurde, ging diesmal unbeachtet vorüber? —

Zum Schluſſe glaube ich nicht unerwähnt laſſen zu dürfen, daß der geweſene Kapellmeiſter des böhmiſchen Theaters, Hrn. Johann Mayer, vor kurzer Zeit zum Chorregent bei der Kirche St. Maria Schnee in einem der frequenteſten Stadttheile ernannt worden iſt, und ſchon ſeit dieſen wenigen Wochen das erfreulichſte Streben kundgegeben hat, die Kirchenmuſik in der ihm anvertrauten Kirche zu heben, und ſtets, auch an gewöhnlichen Sonntagen, auf einem würdigen Niveau zu erhalten, was ihm bei ſeiner vorzüglichen Befähigung zum Dirigenten, und bei der warmen Theilnahme vieler Dilettanten und befreundeten Theatermitglieder auch ohne Zweifel gelingen wird. — Der, obgleich in den Solopartien nur von Dilettanten beſetzten, doch faſt durchgehends recht gut gelungenen Aufführung einer (im J. 1844 für die Sophien-Akademie auf den Wunſch ihres damaligen Muſikdirectors componirten) Meſſe von Joſ. Heller in Es, am 15ten Nov. wohnte ein zahlreiches Auditorium von Muſikfreunden bei. Am folgenden Sonntage wurde wieder eine Meſſe von F. Skraup in D, dann kurz darauf eine neue ſehr intereſſante und durch Originalität ſich auszeichnende Meſſe in G von J. Mayer's eigener Compoſition auf ſehr anſtändige Weiſe aufgeführt.

Das unübertroffene Quartett der Gebrüder Müller, die gegenwärtig in Wien ſpielen, hoffen wir nun baldigſt hier zu hören.

D—.

Kleine Zeitung.

Leipzig. In dem zweiten Abonnement-Quartett am 17ten December ſtellte ſich Johannes Brahms dem Publikum vor und zwar mit einer Sonate für Pianoforte in C-Dur und einem Scherzo für Pianoforte in Es-Moll. Als Robert Schumann dieſen jungen Künſtler als eine neue, bedeutungsvolle Kunſterſcheinung in d. Bl. zuerſt begrüßte, ward von Unberufenen nicht wenig darüber geſpöttelt. Man behauptete vielfach, daß Schumann mit ſeinem begeiſterten Lobe wohl zu weit gegangen wäre, daß er dem jungen Manne mehr geſchadet als genützt habe ꝛc. Alle dieſe Zweifel ſind durch das Auftreten des Hrn. Joh. Brahms beſeitigt worden und von ganzem Herzen, mit der innerſten Befriedigung ſtimmen wir der Anſicht Robert Schumann's über den anſpruchsloſen und ſo reich begabten jungen Künſtler bei. Es liegt etwas Gewaltiges, etwas Hinreißendes in den Werken, welche uns Brahms an dieſem Abende vorführte. Eine in ſolcher Jugend ſeltene Reife, ein unwillkührlich aus einer reichen Künſtlerbruſt entſpringendes Schaffen zeigt ſich hier. Wir ſehen uns einer jener hochbegabten Naturen, einem Künſtler von Gottes Gnaden gegenüber. Bei der impoſanten Schönheit der Gedanken in Brahms Compoſitionen, bei der edlen und reinen Kunſtgeſinnung, welche ſich hier zeigt, überſieht man gern einige Rauheiten und Ecken in der äußeren, ſehr ſelbſtſtändig erſcheinenden Form. Von wunderbarer Wirkung und ganz neu ſind oft ſeine Modulationen — es überraſchen dieſe nicht ſelten, ſind aber ſtets ſchön und künſtleriſch berechtigt. Brahms iſt ein dem Schumann'ſchen Genius verwandter Geiſt — er wird auf ſeinen „neuen Bahnen" feſt und ſicher weitergehend das einſt werden, was ihm Schumann vorausgeſagt hat: eine Epoche machende Erſcheinung in der Kunſtgeſchichte. — Außer den Vorträgen von Brahms hörten wir das Quartett in D-Dur von Mendelsſohn, vorgetragen von den HH. Concertmeiſter Dreyſchock, Röntgen, Herrmann und Wittmann, und das G-Moll-Quintett von Mozart, vorgetragen von den HH. Concertmſtr. David, Röntgen, Herrmann, Hunger und Kapellmeiſter Rietz — beide Werke in trefflicher Ausführung. Beſonders lebhaft ſprach Mozart's ewig junge und liebenswürdige Muſik an.

Am Abend des 18ten Decembers veranſtaltete das Directorium des Conſervatoriums im Saale des Gewandhauſes vor einem gewählten, eingeladenen Publikum eine muſikaliſche Abendunterhaltung, welche der König von Sachſen mit ſeiner Gegenwart beehrte. Außer den ſchon bei der Prüfung vom 16ten November gehörten Orcheſter-Compoſitionen (1ſter Satz einer Symphonie von Otto Deſſoff aus Leipzig und Concert-Ouvertüre „Lorelei" von Franz v. Holſtein aus Braunſchweig) und Hrn. Emil Wollenhaupt's aus New-York Vortrage des 2ten und 3ten Satzes des E-Dur-Concerts Nr. 2 von Vieuxtemps kam Folgendes an dieſem Abende

zur Aufführung: Recitativ und Arie aus „Hans Heiling", gesungen von Frl. Anna Hofmann aus Chemnitz; Sonate für Pianoforte und Violoncell (D-Dur) von Mendelssohn, vorgetragen von Frl. Louise Hause aus Düben und Hrn. Grützmacher, und drei vierstimmige Lieder für gemischten Chor („Waldeinsamkeit" von Hauptmann, „das Abendläuten" von C. F. Richter und „Herbstlied" von Mendelssohn). Frl. Hofmann zeigte sich als eine begabte und talentvolle Sängerin, deren Vortrag der nicht leichten Arie es bewies, in welchen tüchtigen Händen zur Zeit der Gesangsunterricht am hiesigen Conservatorium liegt. Die junge Dame hat eine wohlklingende, gut gebildete Stimme, und versteht es, mit Wärme und Verständniß zu singen. — Frl. Hause aus Düben war anfänglich sichtbar befangen, doch gelang es ihr bald, diese Aengstlichkeit zu überwinden und ihre anerkennenswerthe Fertigkeit in's Licht zu stellen. Von Hrn. Grützmacher wurde sie sehr brav bei dem Vortrage des schwierigen Tonstückes unterstützt. — Die vierstimmigen Lieder wurden unter Leitung des Hrn. Musikdirector Richter von sämmtlichen Schülern und Schülerinnen des Conservatoriums sehr gut ausgeführt. — Nach der Aufführung wurden die betheiligten Lehrer und diejenigen Schüler, welche an diesem Abende Proben ihrer Talente abgelegt hatten, Sr. Maj. dem Könige vorgestellt. F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Wilhelmine Clauß hat ihr letztes Concert zu Exeter-Hall in London gegeben; man bezeichnet es als das glänzendste dieser Saison.

Der königl. Dom-Chor zu Berlin hat seine großen Concerte in der Singakademie begonnen. Das erste Concert führte im 1sten Theile vor: Lotti's Miserere, Cordova's Chor für Männerstimmen: Jesu salvator noster, das Kyrie aus der Marcellus-Messe von Palästrina und Caldara's Crucifixus; in dem zweiten Theil deutschen protestantischen Kirchengesang: Bach's Motette: „Der Gerechte ꝛc.", Hammerschmidt's 51ster Psalm und Choral-Motette von Rolle.

Frl. Diehl hat in Frankfurt a. M. als Romeo gastirt und auch gefallen; mehr aber noch gefiel sie als Concertsängerin.

Jos. Gungl's große Orchester-Concerte in Berlin finden viel Publikum und Beifall.

Die Gebrüder Wieniawski concertiren erfolgreich in München.

Die große Singakademie zu Berlin führte in ihrem ersten Concerte Händels Alexanderfest mit imposanter Wirkung auf.

Die dritte Soirée der HH. Goldschmidt, Kummer und Schubert in Dresden brachte in vortrefflicher Aufführung Mozart's Quintett für Clarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell; Beethoven's G-Moll-Sonate für Piano und Violoncell und Hummel's großes Septett. Alles unter lebhaftem Beifall. In der 4ten Soirée wird Jenny Lind wieder mitwirken.

Therese Milanollo ist in Karlsruhe und zwar nach den wohlbekannten Intentionen ihres speculativen Hrn. Vaters, gewiß nicht zum Vergnügen, sondern um Concerte dort zu geben.

Hector Berlioz wird schon zu Ostern nach Deutschland zurückkehren und dann zuerst in Dresden mehrere seiner Compositionen aufführen.

Frl. Ney ist für einen großen Gastrollen-Cyclus am Königl. Theater zu Berlin gewonnen, der nächstes Frühjahr beginnen wird.

Die Gebrüder Müller haben in Wien ihr letztes, glänzend erfolgreiches Concert gegeben und sind zu einem Concert-Cyclus nach Prag gereist. Nach ihnen hat Vieuxtemps die Wiener electrisirt und auch das zweite Concert von Willmers war weit zahlreicher besucht als sein erstes.

Der Tenorist Hr. Mertens ist nach beifälligem Gastspiel in Hamburg, statt des nach London abgegangenen Sängers Reichardt, engagirt.

Hector Berlioz' „Romeo und Julie" ist vollständig und vortrefflich am Hofe zu Detmold aufgeführt worden. Die hohen Herrschaften und ihr Hofpersonal sangen die Chöre und Solostimmen (Prinz Friedrich die Partie des Klosterbruders) und Hr. Kapellmeister Kiel hatte sich ernst künstlerische Mühe mit dem Einstudiren dieses Werkes gegeben. Die Wirkung war glänzend.

Neue und neueinstudirte Opern. Zur Mozartfeier am 5ten Decbr. gab die k. k. Hofoper zu Wien Mozart's „Don Juan", in neuer, prachtvoller Ausstattung, aber in keineswegs angemessener Darstellung des Don Juan durch Hrn. Beck, der Donna Anna durch Frl. La Grua und der Donna Elvira durch Frl. Tietchens.

Dorn's „Nibelungen" kommen den 15ten Januar in Weimar und Mitte Februar in Berlin zur Aufführung.

In Hannover wurde mit großer Pracht Marschner's Oper „Austin" gegeben; die Wirkung der Musik würde noch erfolgreicher gewesen sein, wenn ihr nicht der etwas langweilige Text geschadet hätte.

In Stockholm ist jetzt ein reges Opern-Repertoir. In kurzer Zeit wurden aufgeführt: Figaro's Hochzeit, Martha, Stumme von Portici. Am 2ten Januar wird Mozart's Zauberflöte neu in Scene gehen, in glänzender Ausstattung.

Zum erstenmale wurde Lortzing's komische Oper „Zum Großadmiral" in Coburg gegeben, mit prachtvoller Ausstattung und in guter Scenirung, aber ohne besonders nachhaltigen Anklang.

Vermischtes.

Der Cölner Männergesangverein hat, nach der neulich mitgetheilten persönlichen Einladung des Hrn. Mitschel aus London, in letzter General-Versammlung einstimmig den Beschluß gefaßt: eine zweite Sängerfahrt dorthin zu unternehmen.

Boieldieu's Wittwe ist in Paris gestorben und feierlich bestattet.

Das neue Gesangs-Institut des Hrn. Hörschberg in Breslau gab in einer Matinée sehr erfreuliche Proben seiner ersten Leistungen.

Der Director des Berliner Dom-Chors, Hr. Neithardt, hat den jungen Kirchen-Componisten Wilh. Pieifer, in Folge dessen glücklich aufgenommener Composition eines Agnus Dei und eines Gebetes, mit Composition einer Lithurgie für den Dom-Chor beauftragt.

An die Stelle des neulich verstorbenen Directors des Elberfelder Gesang-Vereins, ist einstimmig dessen ältester Sohn, Musikdirector Schornstein aus Barmen erwählt.

Madam Herbst-Jazedé, die bis noch vor Kurzem so beliebte Sängerin, hat sich in Hamburg als Gesangslehrerin niedergelassen und wird als solche gewiß einen sehr wirkungsreichen Platz einnehmen.

Auch die früher so gefeierte Sängerin Francilla Pixis, die vor acht Jahren in Italien einen spanischen Granden mit großem Vermögen heirathete, ernährt jetzt sich und ihre Familie als Gesangslehrerin in Palermo, da das Vermögen ihres Gemahls gänzlich ruinirt ist.

Ein merkwürdiges Concert veranstaltete kurz vor seinem neulich erfolgten Tode Raimondi in Rom, indem er seine vor mehreren Jahren geschriebenen vier Oratorien gleichzeitig aufführen ließ. Das Publikum war ebenso erstaunt als entzückt.

Die deutsche Tonhalle zu Manheim hatte einen Preis für das beste Trio ausgeschrieben: die erwählten Preisrichter, Spohr, Vincenz Lachner und Jos. Strauß, haben derselben einstimmig Hrn. Jacob Bischoff aus Ansbach (in Frankfurt seinen Musikstudien lebend) zuerkannt. (Derselbe hat auch schon zwei Stipendien der Mozartstiftung erhalten). Einstimmige besondere Belobung erhielt alsdann noch Hr. Musikdirector August Maier in Ansbach.

Die Klage des Grafen Tyszkiewicz wegen schlechter Aufführung des Freischütz in Paris ist von dem betreffenden Gericht aus dem Grunde zurückgewiesen — weil in Paris noch nie eine bessere Aufführung jener Oper stattgefunden habe. Uebrigens hat der Graf jetzt die allgemeine Stimme für sich, und würde sie auch schon früher gehabt haben, wenn er seine gerechte Sache weniger leidenschaftlich betrieben hätte, wenn man auch den künstlerischen Eifer darin wohl zu respektiren wußte.

Am 20sten December 1853, demselben Tage wo im Jahre 1790 Mozart's „Don Juan" auf der Berliner Hofbühne zum ersten Male aufgeführt wurde, fand in Verbindung mit einer Mozartfeier, die dreihundertste Aufführung des „Don Juan" in Berlin statt. Der Regisseur Stawinsky sprach nach der Ouvertüre einen selbst gedichteten Prolog, welcher Mozart's übrige Werke berührte, deren Hauptfiguren in magischer Beleuchtung auf der Bühne erschienen.

Die vor einiger Zeit durch alle Blätter laufende Nachricht, daß der Kaiser von Frankreich 1000 Frcs. für ein Weberdenkmal in Eutin bestimmt habe, entbehrt jeden Grundes, wie wir aus sicherster Quelle wissen. Denn einestheils beabsichtigt man gar nicht, außer der, bereits am 12ten September 1853 enthüllten Gedenktafel, in Eutin noch ein weiteres Denkmal für Weber zu errichten. Anderntheils ist auf die Anfrage des Weber-Comité's in Dresden, von Eutin die Nachricht dahin gelangt, daß das Eutiner Comité sehr gern bereit wäre, die 1000 Frcs. dem Dresdner Comité zur Verfügung zu stellen — wenn diese Summe nur überhaupt ausgezahlt worden wäre! Kein Betheiligter hat das Geld jemals gesehen, nur die Zeitungen, die das Gerücht erfunden haben, mögen wissen wo es ist. Irren wir nicht, so war es der Hamburger Correspondent, der in „Kunstnachrichten" bereits eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, welcher dieses wohlfeile Compliment den Franzosen gemacht hat, ohne daß diese es um Weber und den „Freischütz" jemals verdient hätten!

Bei den Verhandlungen des Processes des Grafen Tyczkiewicz gegen die Administration der Pariser großen Oper ist behauptet worden, H. Berlioz habe Theil an der Verstümmlung des „Freischütz", wie man sie in Paris beliebt, ja er beziehe sogar Tantième für diese Arbeit. Berlioz tritt dieser Beschuldigung in nachstehendem an den Redacteur des Journal des Débats gerichteten Briefe entgegen:

„Mein Herr! Der Proceß des Hrn. Grafen von Tyczkiewicz gegen die Direction der großen Oper, betreffend die Darstellung des „Freischütz" auf diesem Theater, hat großes Aufsehen in Deutschland gemacht und auch ich habe, wie Jedermann, davon gehört. Aber ich wußte vor meiner Rückkehr nach Paris nicht, in welcher Art und Weise ich bei der Sache genannt worden war. Als ich im Journal des Débats die Proceßführung des Hrn. Cellioz verfolgte und die Beschuldigung erfuhr, als sei ich der Urheber der Verstümmelung des Weber'schen Meisterwerkes, wußte ich für den Augenblick nicht, ob ich unwillig werden oder darüber lachen sollte. Wie sollte ich auch eine solche gegen mich geschleuderte Beschuldigung nicht mit Lächeln zurückweisen, da ich meine Ansichten über dergleichen Sachen oft genug schon ausgesprochen habe!

Hr. Cellioz muß sehr überzeugt gewesen sein von der Zuverlässigkeit der von ihm benutzten Quellen, wenn er solche Beweise vorzubringen und ihnen Platz in seinem Proceßverfahren zu gönnen wagt.

In dem Bewußtsein, daß mich solche Beschuldigung nicht trifft und glaubend, daß dem Publikum dergleichen Dinge ziemlich gleichgültig sein werden, würde ich auf die Anschuldigung einer solchen musikalischen Sünde nichts erwidert haben, wenn nicht die am Niederrhein erscheinenden musikalischen Blätter denselben Glauben geschenkt (es muß ihnen ein besonderes Vergnügen gewähren, mich für schuldig zu halten) und mich mit einer Heftigkeit angegriffen hätten, die sie nur ehrt. Eines dieser Blätter nennt mich einfach einen „Räuber". — Folgendes ist jedoch der Thatbestand: Die Beschneidungen, die Weglassungen, die Verstümmelungen, welche Hr. Tyezkiewicz mit dem rechten Namen bezeichnete, wurden mit Weber's Partitur zu einer Zeit vorgenommen, als ich selbst garnicht in Frankreich war. Ich lernte sie lange Zeit nachher bei einer Aufführung des so mißhandelten Werkes kennen und meine damalige Ueberraschung glich mindestens der, welche mir gegenwärtig wurde, als man mir diese Verstümmlungen zuschrieb.

Lange Zeit nachher, als man gerade ein neues Ballet in Scene setzte, dem der Freischütz, der lange nicht gegeben worden war, als Lückenbüßer dienen sollte, wurde ich aufgefordert, mich nach der großen Oper zu begeben. Es handelte sich darum, meine Recitative abzukürzen. Bei den Verwüstungen, die man in Weber's Partitur angerichtet hatte, wäre das Verlangen, meine Recitative unverkürzt zu lassen, gelinde gesagt ein ganz besonders lächerliches gewesen. Ich ließ es also geschehen, indem ich sagte, daß ich mich schämen müßte, wenn ich besser als der Meister behandelt würde. Es waren diese Abkürzungen auch eine bereits beschlossene Sache und man hatte mich nur deshalb rufen lassen, um anzugeben, wie die einzelnen Stücke des Dialogs wieder zusammen zu flicken seien; es war dies ein Act der Artigkeit, denn bei der großen Oper giebt es genug solche Flicker (soudeurs) von einer seltenen Geschicklichkeit, Dank der außerordentlichen Uebung, welche sie in dergleichen Operationen hier haben

Ich bin also ebenso unschuldig an dem Attentat auf Weber's Partitur, als die Herren Redacteure der am Nieder-Rhein erscheinenden musikalischen Blätter, Hr. Gellioz und Hr. Tyezkiewicz selbst es nur sein können. So unwahrscheinlich auch die gegen mich geschleuderte Beschuldigung ist, so liegt mir doch daran zu verhindern, daß sie dennoch nicht etwa bei den wahren Freunden der Kunst im Allgemeinen und der Kunst Deutschlands insbesondere Glauben finde, und ich bitte Sie daher, mein Herr, meine gerechte Widerlegung in Ihre Spalten aufzunehmen.

Genehmigen Sie ꝛc.

Paris, den 22sten December 1853.

Hector Berlioz.

Intelligenzblatt.

Für Clavierlehrer.

Ein Apparat,

vermöge desselben man mit richtigem Anschlage das Pianoforte spielen muss, und wodurch das Erlernen desselben erleichtert und befördert wird.

Die allgemeine Methode und das Universal-Mittel, dem Clavierspieler einen richtigen Anschlag und die erforderliche Unabhängigkeit der Finger und somit Geläufigkeit derselben zu verschaffen, war bis jetzt hauptsächlich das Spielen der Fingerübungen. Wie zeitraubend und geisttödtend dasselbe für den Schüler sowohl als für den Lehrer ist, wird jeder Clavierspielende gern zugestehen. Wiewohl es dem einen oder dem andern Clavierspieler leichter wird, die Finger der Willensthätigkeit gefügig zu machen, ist es doch auch für den mit Talent begabten oft nichts Geringes, Jenes zu erreichen. Die Benutzung mechanischer Hülfsmittel, eines Chyroplastes, Handleiters, Dactylions etc., wiewohl dieselben auch ihre Gegner haben, sind bei anhaltendem Gebrauche für den Lernenden nicht ohne Erfolg. Jedoch sind bis jetzt das Spielen der Fingerübungen so wie die Benutzung der bekannten Apparate die einzigen Mittel, wodurch man mühsam und langsam zum Ziele gelangen kann. —

Es wird daher ohne Zweifel dem Clavierspiellernenden nicht ohne Interesse sein, wenn demselben ein Hülfsmittel dargeboten wird, welches ihm nicht nur seine Aufgabe erleichtert, sondern auch die kostbare Zeit der geisttödtenden Fingerübungen erspart.

Dem Unterzeichneten ist es durch Beobachtungen und viele Versuche bei seiner langjährigen Wirksamkeit als Musiklehrer gelungen, einen Apparat zu erfinden, durch dessen Anwendung man das zu Erlernende mit richtigem Anschlage spielen muss und aller Mühe überhoben ist, durch Uebung denselben sich anzueignen.

Wenn gewöhnlich bei dem bisherigen Verfahren beim Musikunterrichte das musikalische Wissen der praktischen Ausführung vorauseilte, indem die Finger der Ausführung der Willensthätigkeit nicht gefügig folgen konnten, so bewirkt die Anwendung meines Apparates fast ein umgekehrtes Verhältniss und ist die Wirkung desselben so augenfällig, dass selbst der Laie den Erfolg zu beurtheilen im Stande ist.

Nachdem man den Schüler mit den Elementen der Musik bekannt gemacht hat, kann man bei dem Gebrauche meines Apparates mit demselben mit einfachen zweckmässigen Clavierpiècen für Anfänger beginnen, und es wird dem Schüler nicht schwer werden, das zu Gehör zu bringen, was sein Auge sieht, da dieser Apparat die Finger der Willenskraft völlig gefügig macht. Verbindet man ausserdem die gewöhnlichen Fingerübungen, welche dann erforderlich sind, um den Fingern Ausdauer und Kräftigung zu verschaffen, damit, so wird der Schüler ohne Mühe solche Uebungen bald geläufig spielen, und ein in die Augen fallender unrichtiger Fingersatz wird nicht möglich sein, wogegen eine sehr gefällige Haltung der Hand erzielt wird.

Die Ersparung von bedeutendem Zeitaufwande für geisttödtende Fingerübungen, dagegen das Erlernen fortschreitender zweckmässiger Musikstücke, welches mit jedem Stücke die Lust zum Mehrlernen erweckt, lässt die Klippe umgehen, an welcher schon so mancher Clavierspiellernende gescheitert ist.

Der vorgeschrittene Clavierspieler mit unrichtigem Anschlage wird mit Benutzung meines Apparates entweder gar nicht spielen können, oder mit richtigem Anschlage seine Musikpièce zu Ende spielen. Letzteres ist indess durch eine besondere Anleitung baldigst zu erreichen.

Auch für den fertigen Clavierspieler mit richtigem Anschlage ist mein Apparat nicht ohne Nutzen, indem ein halbstündiger Gebrauch die Steifigkeit der Finger beseitigt, welche in Folge unterlassener Uebung sich einstellt, dagegen die erforderliche Elasticität und Geläufigkeit der Finger wieder verschafft.

Es ist meine Absicht, dem clavierspielenden Publicum meine Erfindung, welche auf einem neuen Principe beruht, zu überlassen, und bin ich bereit, wenn eine genügende Anzahl Pränumeranden bis Ostern oder höchstens Johannis 1854 sich finden sollte, gegen portofreie Einsendung von 1 Louisd'or einen solchen Apparat nebst Anleitung zum Gebrauch, und praktische Uebungsstücke für Anfänger und Clavierspieler mit unrichtigem Anschlage, abzustehen; wogegen ich den Erfolg von dem Gebrauche derselben garantire, widrigenfalls ich mich verpflichte, die Auslagen für dieselben zu erstatten.

Die Besorgung der Aufträge wird sich nach der Reihenfolge der eingegangenen Bestellungen richten, und ist bei denselben der Umfang der Claviatur des Instrumentes, so wie auch anzugeben, ob dasselbe eine flache oder tiefe Spielart hat; ausserdem ob der Apparat von einem Erwachsenen oder von einem Kinde benutzt werden soll.

Zur Documentirung des Werthes meiner Erfindung möge hier das Attest unserer ersten Autorität, des Herrn Hof-Capellmeisters Dr. H. Marschner, über dieselbe nachfolgen, dessen Original jederzeit bei mir eingesehen werden kann.

Zeugniss.

„Die Erfindung des Herrn Mohrhoff, eine rich-
„tige Haltung der Hand beim Clavierspiel und so-
„mit einen guten Anschlag bezweckend, scheint dem
„Unterzeichneten um so empfehlenswerther, als sie
„(bei lobenswerther Einfachheit) auch sehr geeignet
„scheint, nicht nur dem Anfänger viel kostbare Zeit
„zu ersparen, sondern auch selbst einem schon
„verbildeten Clavierspieler nachträglich noch eine
„bessere Handhaltung zu verschaffen.

Hannover, den 13ten Aug. 53.

Dr. H. Marschner.

Die eigenhändige Unterschrift des Herrn Hof-Capellmeisters Dr. H. Marschner hierselbst wird hiermit obrigkeitlich beglaubigt

Hannover, d. 7ten Sept. 1853.

Der Magistrat der Königlichen Residenzstadt.

(Städt. Siegel) Evers.

G. Mohrhoff,
Pianoforte- und Gesanglehrer
in Hannover.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Kistner.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Vierzigster Band. **№ 2.** Den 6. Januar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Einiges zur Erwiderung. — Die Manie des Dirigirens (Forts.). — Briefe aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung. — Intelligenzblatt.

Einiges zur Erwiderung

auf die im vor. Jahrg. dies. Bl. mitgetheilten Artikel: „Zur Würdigung R. Wagner's".

Von

F. Brendel. *)

— — — — Die zweite, vorhin genannte, abweichende Stimme gehört dem nun schon öfter genannten Vf. der Artikel „Zur Würdigung W's." an. Diese Stimme macht eine etwas ausführlichere Berücksichtigung nothwendig, obschon ich, um die Grenzen der gegenwärtigen Schrift nicht zu weit auszudehnen, derselben nicht Schritt vor Schritt folgen, im Gegentheil nur einige der wichtigsten Sätze, auf die eine Widerlegung zu basiren, andeuten kann. Der Vf. jener Artikel nimmt eine zwischen den Gegnern und den näher stehenden Freunden W's. in der Mitte liegende Stellung ein. Sein Standpunkt zwar ist strenggenommen ein gegnerischer, aber er hat sich so weit heran bewegt, daß er zu jener entschiedenen Anerkennung, die er in seiner Einleitung und am Schluß ausspricht, durchgedrungen ist. So ist das, was er vorbringt, das Beste, was bisher von gegnerischer Seite gekommen ist, wesentlich geeignet, ein gründlicheres Verständniß zu vermitteln. Zwar reducirt sich auch hier streng genommen fast Alles auf Mißverständnisse, aber diese Mißverständnisse sind weit geistreicher, als die anderer Gegner, sie haben schon eine nähere Vertrautheit mit dem Gegenstand zur Voraussetzung, die gröbsten Irrthümer wenigstens sind überwunden. Es ist eine consequent durchgebildete Ansicht die uns entgegentritt. Der Vf. mißversteht, weil seine Richtung ihn nicht zu einer entsprechenden Auffassung gelangen läßt, nicht aber wie die Meisten der übrigen Gegner in Folge der ihnen eigenthümlichen Seichtheit, Bornirtheit und Gehässigkeit der Auffassung. Das ist aber gerade das, was wir brauchen können, der Weg, welcher weiter führt, und unter diesem Gesichtspunkt fand ich daher auch die Aufnahme jener Artikel in der „N. Zeitschrift f. Musik" gerechtfertigt.

Am besten lernen wir jedenfalls den Hrn. Vf. kennen, wenn wir zunächst noch ganz absehen von dem gegen W. Vorgebrachten, und seinen Standpunkt aus dem, was er über frühere, der Meinungsverschiedenheit nicht mehr in gleichem Grade unterworfene Kunsterscheinungen ausspricht, zu begreifen suchen. Hier sind es u. A. namentlich seine Ansichten und Urtheile

*) Bruchstück aus meiner demnächst erscheinenden Schrift: Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft.

über Beethoven's letzte Entwickelungsepoche und die 9te Symphonie, (Bd. 39, Nr. 19, Art. 8) ferner über die „Tiefe" der Musik, d. h. die Versuche der Ausdeutung der Werke der Instrumentalmusik, welche unternommen wurden, das neuerdings mehr und mehr hervorgetretene Streben nach möglichst bestimmter Auffassung derselben, (am a. O. und Bd. 39, Nr. 10, Art. 4) endlich seine Herabsetzung des Unaussprechbaren, weil noch Unentwickelten, der bewußten Seite des Geistes gegenüber, (Bd. 39, Nr. 10, Art. 4) welche charakteristisch sind, und in Frage kommen. —

Unaussprechliche Gefühle, — sagt der Vf. in Bezug auf die so eben erwähnte Herabsetzung der Gefühlsseite — denen Worte und Töne nicht genug sind, — es ist dieß blos die rhetorische Wendung einer unklaren Ueberschwenglichkeit — mögen subjective Bedeutung, Werth für das in einer Illusion sich selbstgefällig wiegende Subject haben, für die Kunst, für die Welt überhaupt existiren sie nicht. Nur die Sentimentalität findet einen Blick, eine Bewegung rührender, als alle Worte, weil sich in dieser die Subjectivität durch eine objective Form schon läutert, oder will man lieber, schwächt — wir wollen nur daran erinnern, daß unter Umständen der Blick eines treuen Hundes jedenfalls denselben Werth der Unaussprechlichkeit hat. — — Ich finde diese Ansicht nicht blos bezeichnend, ich finde sie von entscheidender Wichtigkeit für die Denkweise, für die Richtung des Vf's. überhaupt. Hier ganz abgesehen von dem Zusammenhang, in welchem sie ausgesprochen ist, bemerkt man sofort darin einen Nachklang alter, Hegel'scher Auffassung. Hegel's System aber kann durchaus nicht mehr als das die Gegenwart beherrschende betrachtet werden, schon ist es zurückgetreten, und seine Resultate sind zu Bausteinen für die Zukunft herabgesetzt worden. Allerdings culminirt in ihm die ganze bisherige Weltentwickelung, und die gesammte Bildung der Neuzeit ist vorzugsweise Resultat desselben; in der Gestalt jedoch, die es durch Hegel selbst und seine unmittelbaren Schüler und Anhänger erhalten hat, bezeichnet es nur den Schlußpunkt jener im 1sten Abschnitt der gegenwärtigen Schrift charakterisirten Epoche. Wir sehen deshalb auch später eine Spaltung der Schule in zwei Richtungen; eine solche, welche an der ursprünglichen Gestalt mehr oder weniger festhielt, und eine andere, durch die Halle'schen Jahrbücher eingeleitete, welche dem fortschreitendem Geiste Rechnung trug. Unser Vf. nun hat diese Bewegung, welche endlich in die neuesten Bestrebungen ausmündete, nicht mit durchgemacht, er hat überwiegend festgehalten an jener älteren Gestalt, und erscheint deßhalb noch überwiegend von diesen Einflüssen beherrscht. Ein Beweis dafür ist die erwähnte Verkennung der Gefühlsseite. Hegel's Aufgabe war, den ganzen bisherigen Weltinhalt zum Bewußtsein zu erheben, Abrechnung zu halten mit dieser Entwickelung, dieselbe denkend zu reproduciren. Der gewaltige, weltbeherrschende Mann war daher in seinem großen Recht, wenn er das Hauptgewicht auf die bewußte Seite legte, wenn er dem Unbewußten im Menschen jede Berechtigung absprach. Ohne diese höchste Energie wäre die große That nicht auszuführen gewesen. Anderseits jedoch lag darin zugleich eine entschiedene Einseitigkeit, die Schranke des Systems war gegeben, an der dasselbe zum Theil auch zu Grunde gegangen ist, es war, wenn man will, die bornirte Seite desselben, dieß Wort natürlich hier nicht im tadelnden Sinne gebraucht, sondern lediglich, um damit die bei großen, in einer bestimmten Sphäre vollendeten Erscheinungen die am leichtesten bemerkbare, am schroffsten hervortretende, scharf gezogene Grenzlinie zu bezeichnen. So sehr Hegel auf seinem Standpunkt im Recht war, so sehr ist zu sagen, daß das Reich des bewußten Geistes nur die eine Hälfte bildet, und die andere ihre eben so große Wahrheit in sich trägt, eine eben so selbstständige Bedeutung für sich in Anspruch nimmt. Die Empfindung ist stets reicher als die bewußte Einsicht, es bleibt ein nie ganz im Bewußtsein aufgehender Rest in derselben; — Hegel selbst war reicher in seiner Empfindung, als in seinem bewußten Ausdruck. Insbesondere ist darauf aufmerksam zu machen, daß jeder geschichtliche Fortschritt auf unmittelbare Weise gethan wird, d. h. so, daß das Neue als in der Empfindung unmittelbar vorhanden und fertig, sich neben das Alte hinstellt. Der Fortgang geschieht nicht von System zu System, es stellt sich im Gegentheil neben das fertige, bis zur höchsten Vollendung ausgebildete System die noch unentwickelte, in ihrer weiteren Entfaltung erst eine neue Weltgestalt verheißende Empfindung. Der größte Irrthum und der Grund aller Mißverständnisse liegt deshalb darin, wenn man meint, mit den jedes Mal geltenden Kategorien, mit dem bisherigen Verstande an das Neue herankommen zu können. Der einzige Weg, um dasselbe zu begreifen, besteht in unmittelbarer Aneignung, rückhaltloser Hingebung, in dem inneren Durchleben. Erst nach Zurücklegung eines solchen Processes ist eine bewußtere Erfassung, ist die denkende Verknüpfung des Neuen und Alten möglich. Diese Vernachlässigung des Unbewußten aber im Hegel'schen System, diese Verkennung der großen Berechtigung der Empfindung, aus der alles Neue hervorsproßt, verlieh ihm jenen starren, exclusiven Charakter. Es fehlte der feine Sinn, das entgegenkommende Verständniß, neu hervortretende Le-

bensregungen aufzunehmen und sich anzueignen, eben aus dem Grunde, weil es das vorhin ausgesprochene Gesetz des Fortschritts noch nicht begriffen hatte, weil es meinte, seine Kategorien würden ausreichen für jede neue Lebensregung, weil es diesen sich exclusiv gegenüberstellte, und ihnen in ihrer noch unmittelbaren, unfertigen Gestalt keine Berechtigung einräumen wollte.

Unser Vf. nun theilt die hier bezeichnete Einseitigkeit, und wir finden darin den Schlüssel zur Erklärung seiner Irrthümer. Er ist befangen in den Kategorien des Systems, er ahnt gar nicht den Weg, der einzig herauszuführen vermag, diese Nichtachtung der Empfindung verschließt ihm den einzig möglichen Eingang. Er hat mit Geist und Scharfsinn an der nachfolgenden Entwickelung Antheil genommen, ohne jedoch dieselbe innerlich durchlebt zu haben. Das Mißverhältniß, in welchem er sich zu den Erscheinungen der nächsten Vergangenheit und der Gegenwart befindet, besteht im Allgemeinen darin, daß ihm diese Hingebung fehlt. Er hat sich nur mit dem Verstand hineingearbeitet, ohne aber bis zu jenem innersten, schöpferischen Mittelpunkt vorzudringen, der das tiefere Verständniß mit einem Male eröffnet. Es wird der Versuch gemacht, von einem fertigen, in seiner ersten, unmittelbaren Gestalt schon überwundenen System aus neue Lebensregungen zu begreifen, ein Versuch, der immer verunglücken muß. Hiezu kommt seine Abgeschlossenheit auch im Aeußeren. Er betrachtet alle Vorgänge zu sehr von der Studirstube aus, es fehlt die Berührung mit den Erscheinungen des Lebens und er bringt deshalb häufig in Verbindung, was thatsächlich nicht in Verbindung gebracht werden kann, es entgehen ihm die feineren Fäden des Zusammenhangs, welche nur dem, welcher in der Bewegung lebt, sichtbar sind. So gewinnen wir die Anschauung eines einsam Stehenden, auf älterem Standpunkt sich Bewegenden, der wohl oder übel das Neue sich zurecht zu legen sucht.

Es wird das Gesagte deutlicher werden, wenn wir näher auf das von dem Vf. Vorgebrachte eingehen. Hier ist es sogleich das Urtheil über Beethoven und dessen letzte Entwickelungsepoche, welches durch die eben gegebenen Bemerkungen seine Erklärung und Widerlegung findet. Der Vf. bemerkt, es gehöre zum guten Tone, Beethoven in seinen letzten Werken am gröbsten zu finden. Er erblickt dagegen darin die Erzeugungen eines unglücklichen, durch und durch verstimmten genialen Geistes, Mittheilungen eines kranken Mannes, der sich gegen die Krankheit mit Riesenkräften wehrt, aber ihr erliegen muß, und ist der Ansicht, daß die tiefste Empfindung ihrer Natur nach die einfachste, reinste Form erstrebe; das Productionsvermögen müsse Kraft genug haben, zu der Intention die vollendete, durchweg klare, der Natur des künstlerischen Materials entsprechende Form zu fügen, u. s. w. — Es sind hier zunächst mehrere thatsächliche Unrichtigkeiten zu berichtigen. Man anerkannte bekanntlich früher nur den Beethoven der 1sten und 2ten Epoche; die Werke der spätesten Zeit ließ man dahin gestellt, mußte sie dahin gestellt sein lassen, weil man sie von dem einzig geltenden, speciell musikalischen Standpunkt aus nicht verstehen konnte. Wenn nun gegen diese Einseitigkeit der Auffassung seit einer Reihe von Jahren die neue Schule mit Erfolg angekämpft hat, so war es keineswegs die Meinung, mit gleicher Ausschließlichkeit jetzt den früheren Beethoven herabzusetzen, es kam lediglich darauf an, verkannten Werken zu einer gerechteren Würdigung zu verhelfen, sonach Beethoven in seiner Gesammtentwicklung zu begreifen, alle Momente darin als gleich nothwendig zu erkennen, nicht einzelne herauszureißen. Von einer einseitigen Schätzung der letzten Beethoven'schen Epoche ist in der neuesten Schule nicht die Rede gewesen. Beschäftigte man sich vorzugsweise nur mit den Werken der letzten Zeit, so lag der Grund darin, daß der Werth der früheren schon anerkannt und festgestellt war. Es ist ferner Niemand in den Sinn gekommen, die Schöpfungen der 3ten Epoche schlechthin und ohne alle Einschränkungen als die höchsten, vollendetsten zu betrachten. Ich erinnere zum Beleg dafür an Th. Uhlig's Urtheil über die 9te Symphonie in einem in der „N. Zeitschrift f. M." veröffentlichten Aufsatz, und an die Bemerkungen über dasselbe Werk in meiner „Geschichte der Musik." Die angeführten Belege scheinen unserem Vf. unbekannt zu sein. Wir betrachten die 9te Symphonie und die dieser verwandten Werke wohl nach einer Seite hin, nach Seite des Inhalts, als die größten Beethoven's, nicht aber in allen Beziehungen, nicht zugleich nach Seite der Form. So zeigt sich schon unseres Vf's. Auffassung des Thatsächlichen nicht entsprechend, nicht frei von Irrthümern. Was aber den Kern seines Urtheils betrifft, so beruht dasselbe auf dem Satze der Aesthetik, daß Form und Inhalt sich decken, vollkommen ineinander aufgehen sollen. Dieser von einer nun schon zum Theil vorübergegangenen Kunst abstrahirte Satz hat seine große Wahrheit, paßt aber nicht auf Beethoven. Mit ihm kommen wir nicht über Mozart hinaus. Unsere Aesthetik ist Resultat des Göthe-Mozart'schen Standpunktes, sie ist noch nicht so weit entwickelt, um eine Erscheinung, wie Beethoven überhaupt fassen zu können. Indem unser Vf. diesen von früheren Werken abstrahirten Maaßstab herbei bringt, zeigt er, daß ihm die gänzlich veränderten Bedingungen, unter denen die

spätere Entwickelung zu begreifen, unbekannt geblieben sind. Er sieht Verfall, wo wir unter Anlegung anderer Kategorien Fortschritt erblicken. — Aehnliche Mißverständnisse treten uns sofort entgegen, wenn wir die Erörterungen über das neuerdings beliebt gewordene Verfahren der Ausdeutung der Instrumentalmusik in's Auge fassen. Unser Vf. meint, man übersetze die Musik in die Wortsprache und nenne dieß verstehen. Dieser auf solche Weise gewonnene Gehalt aber sei ein Hirngespinnst, die übersüssigste Geburt der Reflexion, man dürfe sich nicht einbilden, den Zauber der Musik gelöst zu haben, indem man bestrebt sei, die tiefsten Beziehungen aus den Noten herauszuklügeln u. s. w. In der That ist dieß auch noch Niemand eingefallen. Zwar stelle ich nicht in Abrede, daß vielleicht hier und da Einer dieß im Ernst geglaubt hat, wenn man aber Richtungen zeichnet, so hat man sich nicht an zufällige, vereinzelte Mißverständnisse zu halten, sondern lediglich an Kundgebungen, wo dieselben ihren entsprechenden Ausdruck gefunden haben. In allen diesen Fällen liegt einem derartigen Bestreben nur der nothwendige psychologische Proceß zum Grunde, einen Empfindungsgehalt sich zum Bewußtsein zu bringen. Nicht von willkührlich „herausgeklügelten" ist die Rede, sondern ganz allein von der bewußten Erfassung der durch ein Werk der Instrumentalmusik angeregten Empfindung. Eben so wenig hat jemals Einer geglaubt, wenn ihm dieß gelungen; damit den Kern der Sache so sehr erfaßt zu haben, daß er nun gewissermaßen der Musik gänzlich entbehren, daß ihn die bewußte Erfassung des Inhaltes für den unmittelbaren Kunstgenuß entschädigen könne. Die bewußte Erfassung hat nur den Zweck diesen letzteren zu begleiten, zu vervollständigen, nicht aber ihn überflüssig zu machen. Eben so wenig handelt es sich um irgend welche, willkührliche, beliebige Einfälle beim Anhören eines Musikstücks; die wirkliche Erfassung ist nur Resultat tiefinnerster Erfahrung, des Hineinlebens in das Kunstwerk. So mengt unser Vf. Wahres und Falsches durcheinander; er hat Recht, wenn er grundprosaische Erklärungsversuche oder die bei Dilettanten vorkommende Phantasterei der Auffassung tadelt. Die Hauptsache, diesen ganz begründeten psychologischen Proceß, mißversteht er. Beweis dafür ist auch die Parallele, in die er die Erklärungsversuche der Werke der Instrumentalmusik mit den Ausdeutungen bringt, welche man mit dem 2ten Theil des Göthe'schen Faust unternommen hat. Hier im Faust, haben wir es — abgesehen von der wirklichen Bedeutung und Großartigkeit der Grundgedanken — mit der willkührlichen Geheimnißkrämerei zu thun, in der sich Göthe in späteren Jahren gefiel; bei Beethoven ist es die „Tiefe" des Inhalts, d. h. des Empfindungsgehaltes, durch den sich ein großer, genialer Mensch von der Menge unterscheidet, die Neuheit desselben, vermöge welcher er über seine Zeit hinausgreift. Unser Vf. räsonnirt immer an der Sache herum, ohne das, um was es sich handelt, erfassen, scharf und bestimmt hinstellen zu können. So beruht auch das, was er über Beethoven im Vergleich mit Mozart sagt, lediglich auf der Anlegung eines falschen Maaßstabes; er mißt Beethoven an dem durch Mozart gewonnenen, während der Erstere seinen eigenen Maaßstab verlangt. Wohl gesteht er weiterhin eine Tiefe der Auffassung zu, die sich aus der Erkenntniß des Zusammenhanges der Entwickelung des Künstlers mit seiner Culturepoche, aus dem historischen Verständniß seines Werdens ergebe; es hat das seine volle Richtigkeit, die Neuheit und Eigenthümlichkeit der Empfindungsweise, aber die von Tiefe des Inhalts zunächst sprechen läßt und Erklärungsversuche veranlaßt, diese Hauptsache wird nicht erwähnt. So ist auch die neueste Kunstentwickelung in ihrem vollsten Recht, wenn sie die Seiten zu Anknüpfungspunkten wählte, die unser Vf. tadelt und als die endlichen bezeichnet. Ohne diesem Satz hier eine weitere Ausführung zu geben, sei nur bemerkt, daß der Weg, den er bezeichnet, zur Schablonenmusik, zum leeren Formalismus führen würde, wie dieß vielfache Erscheinungen in der That auch bestätigen.

Wie haben durch das hier Berührte eine Bestätigung des vorhin im Allgemeinen Gesagten erhalten. An diesen Beispielen zeigt sich das Irrthümliche der Auffassung, welches jeder Zeit entsteht, wenn man das Neue nicht aus sich selbst, sondern von einem schon zurückgelegten Standpunkt aus zu begreifen sucht. Treten wir jetzt der versuchten „Würdigung Wagner's" näher, so begegnen uns dieselben Erscheinungen, hier jedoch in noch auffälligerer Weise.

(Fortsetzung folgt.)

Die Manie des Dirigirens.

(Fortsetzung.)

Wir fragen einfach: Wozu ist der Dirigent da? — Soll er die Orchestermitgliedern zählen lehren? Soll er ihnen die Technik ihrer betreffenden Instrumente erst beibringen? Soll er etwa das Metronom sein, welches, auf ♩= x gestellt, nur seinen Tact fortschlägt, bis das Stück zu Ende ist? Zu alle dem bedarf es keines Kapellmeisters sondern — wie

Liszt sehr treffend bemerkte — nur eines Tact-Prososses, der die Funetionen einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweiße seines Angesichtes dem Personal die Wärme der Begeisterung mitzutheilen sucht! Das Orchester, welches einen solchen handwerksmäßigen Dirigenten bedarf, besteht aber aus Handwerkern, und nicht aus Künstlern, es wird niemals aus den Proben herauskommen, es wird nie zu einer vollendeten Aufführung gelangen.

Wir fragen weiter: Welches Orchester ist das beste — das, welches ein Werk ohne sichtbare Hülfe des Dirigenten schon vortrefflich spielt, oder das, welches keinen Satz im Ensemble ohne fortwährendes Dirigiren heraus bringt? — Ich glaube, die Antwort ist nicht schwer. Es ist Thatsache, daß die besten Orchester auch dann nicht fehlen und auch dann ein bewundernswürdiges Ensemble beibehalten, wenn sie schlecht dirigirt werden, d. h. von einem unsicheren, ängstlichen, seiner Aufgabe oder der Partitur nicht gewachsenen Dirigenten — weil in solchen Fällen ein vortreffliches Orchester mit seiner Gesammtauffassung — der Summe aller einzelnen Intelligenzen hoch genug steht, um den schlechten Dirigenten ignoriren zu können. Solche schlechte Dirigenten sind vorzüglich oft die Componisten, namentlich die jungen Componisten, die eine wahre Manie haben, ihre Werke selbst zu dirigiren, oder vielmehr, nicht zu dirigiren, aber doch den Tact dazu zu schlagen, auch wenn sie weder Uebung, noch Talent, noch überhaupt einen Begriff von dem haben, was nur zum mechanischen Dirigiren erfordert wird. Sie sind die wahre Feuerprobe für künstlerisch und technisch vollendete Orchester!

Doch solche Dirigenten sind immer nur Ausnahmen, und im Ganzen selten, gegenüber der großen Anzahl derer, welche das Mechanische des Dirigirens richtig erfaßt haben, pünktlich ausüben — aber nie darüber hinaus kommen, und das Dirigiren nicht für das, was es wirklich ist, für ein nothwendiges Uebel, sondern für eine Zierde des Orchesters und — ihrer Person halten! Bei Manchen mag es Gewohnheit, bei Einigen Ueberzeugung sein, bei den Meisten aber ist es Eitelkeit oder Wichtigthun, daß sie den Commandostab nie aus der Hand legen, theils um sich immer bemerkbar zu machen, theils um im Zuhörer (oder vielmehr Zuschauer) den gefährlichen Gedanken nicht aufkommen zu lassen, daß ein tüchtiges Orchester auch ohne ihre Anführung ganz das Gleiche, ja oft noch Besseres leisten könnte!

Jeder der ein beliebiges Instrument geläufig spielt, erfährt es an sich selbst, daß der künstlerische freie Vortrag, das, was man die Auffassung nennt, erst dann möglich ist, wenn man sicher ist. Man ist aber nur dann sicher, wenn man einestheils die Technik des Musikstückes vollkommen überwunden, und anderseits sich mit dem Tact, Rhythmus, den Eintritten, Pausen, ꝛc. so vertraut gemacht hat, daß man kaum mehr fehlen kann. Erst, wenn man diesen Punkt erreicht hat, ist man Künstler, und kann sich dem Eingreifen in das Ganze mit Freiheit, mit Schwung und Erfolg hingeben. Ist man aber soweit gelangt, dann ist ein Eingreifen des Dirigenten ohne Noth, nur ein Helfenwollen ohne Zweck, ein Hinderniß, ein Hemmschuh der freien Entfaltung unserer eigenen Kraft. Welcher Solospieler wird es dulden, daß ein Tactschläger sich ihm gegenüber postirt und ihm das vorschreiben will, was er längst hinter sich hat! Welcher Verein für Kammermusik wird zu seinem Quartett- oder Octett-Spiel einen Dirigenten verlangen! Was acht Spieler leisten, können freilich nicht achtzig leisten — aber ein fortwährendes Anstreben, den Dirigenten entbehren zu lernen, muß vorhanden, die Möglichkeit, der Leitung zeitweise entbehren zu können, muß immer ersichtlich sein.

Die besten Dirigenten waren von jeher die, welche den Tactstock aus der Hand legen konnten! — Die besten Orchester sind die, welche ein solches Ehrenzeugniß ihrer geistigen Befähigung ertragen konnten. Man erzählt sich, daß K. M. v. Weber einmal eine Mozart'sche Oper ohne Partitur dirigirt habe, und oftmals bei der Direction seiner Opern den Tactstock aus der Hand legte, um die vortreffliche Dresdner Kapelle frei walten zu lassen. Der Ruhm des Meisters ist in diesen Fällen nicht minder groß, als der seines Orchesters. Wir haben ebenso gesehen, daß Mendelssohn in Leipzig bei der Direction seiner Ouvertüren im Gewandhaus den Tactstab zuweilen aus der Hand legte, oder durch fast unmerkliche Bewegungen andeutete, daß das Orchester seiner nicht bedürfe.

Den Gegensatz hierzu bildete ein Kapellmeister, der mit großem Stolze und höchster Befriedigung sich gegen uns rühmte, daß das Orchester nur seiner Handbewegung folge, und er „seine Leute so am Schnürchen" habe, daß diese eine Stelle, in welcher in den Stimmen forte oder sforzando stehe, dennoch piano spielten, wenn er aus Versehen das sforzando mit dem Tactstock nicht markirte! — Das Ideal dieses Herrn — der noch immer dirigirt — ist jedenfalls die russische Hornmusik, die ohne Tactschlagen und — Stockschläge nicht bestehen kann! — Hören wir, wie mr. sich darüber ausgesprochen hat. —

Ein gutes Orchester — von dem überhaupt hier nur die Rede ist — braucht bei Symphonien, Ouvertüren, ꝛc. nur zu Anfang des Musiksatzes und bei

Veränderung des Tempo dirigirt zu werden. Im Uebrigen kann der Dirigent ruhig am Pulte ſtehen, nachleſen und hören, wenn ſein Commando wieder nothwendig iſt. Bei langſameren, gedehnteren Zeitmaßen iſt es gewiß gut, durch fortgeſetztes Tactiren Capacität in der Maſſe zu erhalten. Aber es darf kein affectirtes, carrikirtes Dirigiren werden, das bei forte ſtark, bei piano minder ſtark aufſchlägt, oder bei vorkommenden Fehlern dem Fehlenden ein Geſicht ſchneidet! Dies Alles gehört höchſtens in die Probe, aber nicht vor das Publikum.

Man mache überhaupt einen Unterſchied zwiſchen Probe und Aufführung. In der Probe iſt draſtiſcher Materialismus nothwendig, um das Kunſtwerk frei vom Mechaniſchen zu machen. Hat es jedoch ſeine Feuerprobe beſtanden, und ſteht das Muſikſtück, geiſtig erkannt und von allen Uebeln erledigt, fertig da, dann ſoll der Dirigent keine Faxen mehr machen, und den Zuhörer ruhig genießen laſſen. . . .

Im eigentlichen Sinne iſt der Dirigent eines Orcheſters nicht der Werkmeiſter, der die Maſchine leitet oder ihre Bewegung beſtimmt, ſondern die verkörperte Compoſition. Was der Componiſt lebendig empfunden aus ſeinem Innern geſchaffen hat, muß der Director mit ſeinem Wiſſen erkennen. Denn die Muſik in ihrer geiſtigen Größe läßt ſich nicht durch Generalbaß, noch durch Dienen von unten hinauf allein erlernen, ſondern durch fleißiges Studium aller mit der Muſik in Verbindung ſtehenden Wiſſenſchaften.

Wer möchte leugnen, daß die hohe Achtung, welche die Orcheſtermitglieder für die wiſſenſchaftliche Kenntniß ihres Directors haben, nicht mächtig bei Muſikaufführungen electriſirt! Iſt es dann nicht, als ob der Geiſt der Compoſition ſeine Strahlen vom Directionspulte aus über das Orcheſter würfe? — Umgekehrt bringt aber auch ein geiſtloſer Kapellmeiſter ſein Orcheſter, trotz aller militäriſchen Mittel, nur höchſtens zu einem mechaniſch brillanten Spiel. Das Orcheſter ſoll keine Maſchine ſein, das ſeine Töne gleich einem Uhrwerk ableiert, ſondern das individuelle Gefühl eines jeden Mitſpielers ſoll ſich dem Geiſte der Compoſition anſchließen. — Nicht das Spiel von Forte und Piano giebt den Geiſt der Compoſition, ſondern das Tonſtück als Kunſtwerk aufgefaßt und ausgeführt! . . . . .

Wir haben hier die Anſicht eines Anderen angeführt, weil ſie mit der unſerigen durchaus übereinſtimmt und wir dem gleichen Gedanken keinen beſſeren Ausdruck zu geben wußten. Die allgemeine Vorfrage, über das Zuviel des Dirigirens, haben wir ſomit erörtert. Aber es knüpft ſich eine zweite Unterſuchung daran, die Liſzt zuerſt angeregt hat: über den Fortſchritt im Styl der Ausführung, über das Phraſiren — im Gegenſatz zu der pedantiſchen Aufrechterhaltung des ſtrengen Tactes im Orcheſter. Dieſe Frage ſteht mit jener im innigſten Zuſammenhang, aber ſie iſt die höhere.

(Fortſetzung folgt.)

Briefe aus Frankfurt a. M.

Die Mittheilung, welche Sie über unſere muſikaliſchen Zuſtände begehren, ſei gleichſam die Brücke aus dem alten in das neue Jahr. Ehe man aber in ein neues Haus zieht, muß man in dem alten hübſch aufräumen. Deshalb zuvor einen Rückblick in die jüngſte Vergangenheit, wodurch Ihre Leſer eine Anſchauung über das Ganze erhalten, und zugleich in den Stand geſetzt werden, auch die folgenden Begebenheiten von einem richtigen Geſichtspunkt aus beurtheilen zu können.

In Bezug auf unſere Oper habe ich das alte Lied anzuſtimmen. Unſer Theater kann keine Kunſtanſtalt im echten Sinn des Wortes ſein, weil alle Tage geſpielt wird, daher den nöthigen Proben nur karge Zeit zugemeſſen bleibt, welches natürlich eine in allen Theilen ſichere und abgerundete Vorſtellung nur ſelten möglich macht. Nichts deſto weniger ſind die hieſigen Mitglieder, worunter wieder famoſe Stimmen, von einem ſo willigen Geiſte beſeelt, daß von dieſer Seite wieder vieles gut gemacht wird. Der ſceniſche Pomp dominirt zwar nicht, aber das hat auch ſein Gutes, weil dann die Sänger mehr auf ſich ſelbſt angewieſen ſind, und das Publikum nicht von dem Inhalte abgezogen wird. Doch geſchieht immer das Nöthigſte, und beſonders rennommirte Opern z. B. Tannhäuſer worauf alle Kräfte zielen, werden ſo reich ausgeſtattet, daß ſich keine Hofbühne deſſen zu ſchämen hätte. Unſer wackerer Theatermaler Hoffmann hat dann plein pouvoir, und zeigt bei ſolchen Gelegenheiten den Zauber ſeines genialen Pinſels. Guſtav Schmidt iſt ein tüchtiger Dirigent, der, könnte er wie er wollte, wohl den muſikaliſchen esprit hätte, die Oper auf eine Stufe zu bringen, wie ſie in einer Stadt wie Frankfurt von Rechtswegen ſein müßte. Aber ſo hängt das ſchwere Gewicht an dünnen Fädchen, bei denen auch der beſte Dirigent nur Sorge tragen muß, daß ſie nicht reißen. Thäte der Staat etwas dafür, ſo könnten freilich die kunſtrichterlichen Anſprüche beſſer erfüllt werden. Wie ich höre ſo ſoll das Geſuch um einen Zuſchuß von Seiten der hieſigen

Regierung genehmigt worden sein. Da aber bis jetzt davon noch nichts officiell geworden, so scheint die Sache noch in der Schwebe zu liegen. Ihm (Schmidt) thätig zur Seite steht Goltermann, der an Baldenecker's Statt (jetzt pensionirt) den Chor, das Vaudeville und die Concerte im Theater dirigirt. Er hat sich durch eine Symphonie und mehrere andere werthvolle Compositionen aus seiner Feder rühmlichst bei uns eingeführt, und seine Lieder sind sehr beliebt. Daß die HH. Mühling und Meck ausgetreten, und Hr. Hoffmann aus Prag die Obergewalt nun allein in Händen hat, ist eine bekannte Sache. Meck wirkt desto freier als Schauspieler, und Mühling fungirt als artistischer Director und Oberregisseur. Hr. Hoffmann besitzt übrigens große Energie, ist sehr thätig und setzt alles durch, mag es biegen oder brechen. Wenn man ihm solche schonungslose Strenge zum Vorwurf macht, so ist es auf der andern Seite auch keine Kleinigkeit, so viele heterogene Elemente, Kräfte und Ansprüche unter einen Hut zu bringen. Wo finden wir auch eine Künstleranstalt in der Theaterwelt, wo der Materialismus dem poetischen Sonnenfluge untergeordnet wäre, wo keine faux pas geschähen? namentlich bei dem heutigen Mangel an guten Subjecten, an neuen Opern, und bei so allgemein corruptem Geschmack? Was unser Orchester betrifft, so ist das freilich nicht mehr das alte bewährte, und an seinem Ruhm klebt manche Rost. Namentlich sind am ersten Geigenpult noch nicht ersetzte Lücken. Von anderen qualitativen Lücken will ich schweigen. Zum Glück hält der Rest der alten Garde das junge leichte Deutschland entweder im Zaum, oder ihr Feuer und ihre Sicherheit reißen es dann mit sich fort. Es ist wie der alte Sulzig sagt: die Grenadiere gehen, das Regiment bleibt. Und in dieser Beziehung genießt das Frankfurter Orchester noch seines alten prägnanten Rufs.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Viertes Concert der Euterpe am 20sten December 1853. Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis von Gluck. Scene und Arie von Beethoven, (Ah perfido) gesungen von Frl. Emma Koch. Phantasie über ein Schweizerthema von Moligne, vorgetragen von Hrn. Wellerl (Mitglied des Vereins). Arie aus dem „Barbier von Sevilla", gesungen von Frl. Koch. Ouvertüre zu „König Stephan" von Beethoven. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 3 C-Moll von Spohr. — Es ist dankend anzuerkennen, daß die seit vielen Jahren nicht gehörte Ouvertüre zu „König Stephan" wieder einmal zur Aufführung kam. Es war dieses reizende Musikstück dem größten Theil des Publikums so gut wie neu und es ward ihm deshalb ein allgemeines und erhöhtes Interesse zu Theil. — Frl. Koch's Leistungen verdienten auch diesmal Anerkennung; besonders wohl gelang ihr die Rossini'sche Arie. Beim Vortrag der Beethoven'schen Concert-Arie war bisweilen ein tieferes Eingehen in den Geist des Werkes zu vermissen, namentlich fehlte es hin und wieder an Leidenschaft und Feuer. Die technischen Schwierigkeiten, welche dieses Tonstück darbietet, sind so bedeutend, daß sich einige Unzulänglichkeiten in dieser Beziehung bei einer jungen Sängerin wohl entschuldigen lassen. — Hr. Weller I. spielte die Moliqueʼsche Phantasie mit sehr anerkennenswerther Technik. Er ist ein tüchtiger Orchesterzeiger, dem nur noch etwas gefälliger Schwung und tieferes Verständniß beim Solospiel fehlen.

Berichtigung. In dem lit. Artikel über Berlioz (in Nr. 25, Bd. 39) ist irrthümlicherweise gesagt (S. 264, Sp. 1) daß von Schumann eine Analyse des Harold in einem der ersten Bände der Neuen Zeitschrift erschienen sei. Dies ist dahin zu berichtigen, daß Schumann nicht den Harold, sondern die Symphonie fantastique (Episode de la vie d'un artiste) ausführlich analysirt hat, und zwar im Jahrgang 1835, (Band 3, Nr. 1, 9, 10, 11, 12 und 13). Dergleiche auch Band 2, Nr. 17, 18, 49 und 50, zwei Artikel von Panofka und Fetis, ersterer für, letzterer gegen Berlioz' Symphonie fantastique. Hoplit.

Druckfehler-Berichtigungen. In dem Charakterstück von Hentschel (Beilage zu Nr. 23 des vorigen Bandes) sind durch Unachtsamkeit des Correctors folgende Druckfehler stehen geblieben, die wir zu berichtigen bitten: Seite 2, Tact 18, 2te Linie des Systems statt es — e, S. 2, T. 27, 1sten Lin. statt c — h; S. 3, T. 24, 1sten Lin. statt h — b; S. 4, T. 1, 2ten Lin. statt b — g; S. 4, T. 3, 2ten Lin. statt h, — g; S. 4, T. 4, 2ten Lin. statt fis — f.

In Nr. 25, Bd. 39, S. 265, Spalte 1, Zeile 12 von Oben, ist ferner ausfallt: was er schon schaffen wird — zu lesen: was er noch schaffen wird. —

Intelligenzblatt.

So eben ist in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Hönncher, Op. 3. Tyrolienne f. Pfte. Preis 6 Sgr.
Hönncher, Op. 4. Dahin. Lied mit Pftebegltg. (Gedicht von Choinanus.) Preis 6 Sgr.
Hönncher, Op. 5. Du dunkles Aug'. Lied mit Pftebegltg. (Worte von Paul.) Preis 6 Sgr.
Hönncher, Op. 6. Grande valse mélodique pour le Piano seul à 2 ms. Preis 12½ Sgr.

Weida, den 10. Decbr. 1853.

***Wilh. Huth's** Buchhandlung.*

Im Verlage von ***J. G. Wolf*** in Freiberg ist soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Choralbuch. Enthaltend 130 nach Hiller in Partitur gesetzte Choräle, die Litaneien und Responsorien, nebst einem Anhange: 22 Choräle für Männerstimmen Herausgeg. von C. H. Rudolph, Oberlehrer am K. Seminar zu Freiberg. Preis 15 Ngr.

Dieses Choralbuch ist zunächst zum Gebrauch für den Choralgesang in Seminarien bestimmt, sowie für die in den Kirchen fungirenden Choräle. Hier und da vorkommende Abänderungen, soweit sie sich auf Melodie und Harmonie beziehen, sind den betreffenden Chorälen stets beigesetzt. Es dürfte dieses Choralbuch sich daher wohl einer allgemeinen Verbreitung erfreuen.

Ferner:

22 Choräle für vierstimmigen Männerchor. Herausgegeben von C. H. Rudolph. Preis 3 Ngr.

Gesangvereinen wird dies eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Neues Abonnement auf den 4. Jahrgang der

Berliner Musikzeitung Echo,

herausgegeben von einem Verein theoret. und prakt. Musiker.

Wöchentlich 1 Bogen kl 4., auch mit musik. u. liter. Beilagen. Preis jährlich 2 Thlr., ½jährlich 17½ Sgr. Durch alle Postamter, Buch- u. Musikhandlungen zu haben.

No. 50 brachte als Beilagen: Maria und ihr Genius von Meyerbeer, Tarantella di Fiorimo p. Piano par Th. Döhler. Op. 74 A.

Berlin, ***Schlesinger***'sche Buch- u. Musikhdlg.

Im Verlage von ***Fr. Kistner*** in Leipzig erscheinen in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Berlioz, H., Die Flucht nach Egypten (La Fuite en Egypte). Biblische Legende für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Partitur u. Orch.-St. sowie Clavier-Auszug mit deutschem und franz. Text.

Rietz, J., Lustspiel-Ouverture. Partitur, Orch.-St. und vierhändiger Clavier-Auszug.

Wieniawski, H., Le Carnaval Russe. Improvisations et Variations humoristiques sur l'Air national Russe populaire: „Po ulicy mostovo", pour Violon avec Accompagn. de Piano.

Bei ***Edm. Stoll*** in Leipzig ist erschienen:

H. Jul. Tschirch, Kinderstücke (2- u. 4händ.) in geeigneter Stufenfolge, zum Gebrauch beim Pianoforte-Unterricht, mit Berücksichtigung der verschiedenen Tonarten, Tactarten, Vortragsbezeichnungen, Verzierungen etc. 4 Hefte à 15 Ngr. Das 3. Heft erschien so eben.

H Jul. Tschirch, Festgabe für Pianoforte-Schüler. (Für Geübtere.) Die verschiedenen üblichen neuern und ältern Formen der Pianoforte-Musik im leichteren Style. (2- u. 4h.) 2 Hefte à 15 Ngr.

In demselben Verlage erschien so eben:

H. Jul. Tschirch, Handbuch zur Erleichterung der Methodik des Elementar-Pianoforte-Unterrichts — Lehrern und Eltern gewidmet. Preis 6 Ngr.

Die grosse Verbreitung und günstige Beurtheilung, welche die Kinderstücke und Festgabe überall gefunden haben, lassen erwarten, dass auch das Handbuch von Tschirch eine gleiche Empfehlung verdient, und dürfte dasselbe namentlich auch den Eltern der Schüler willkommen sein!

Hannoversches Tageblatt.

Das **„Hannoversche Tageblatt"** beginnt mit Neujahr 1854 seinen **III.** Jahrgang. Dasselbe erscheint **täglich** (mit Ausnahme des Montags), Morgens in gross Folio und liefert zunächst im Feuilleton unter Beibülfe gediegener Mitarbeiter ausser unterhaltender Lectüre, die amtlichen Nachrichten, die speciell sich auf die Stadt Hannover beziehenden Neuigkeiten, Berichte über Kammer-, Schwur-, Ober- und Schöffengerichtsverhandlungen, Recensionen über beide hiesige Theater, Kunstnotizen und eventuell solche Leitartikel, welch' die im Bereiche der Stadt vorkommenden Ereignisse und Tagesfragen in erläuternder Weise beleuchten. Neben diesen hat es sich indess zur Hauptaufgabe gestellt, Inseraten und Anzeigen aus allen Branchen der geselligen, gewerblichen und ökonomischen Zustände die weitmöglichste Veröffentlichung innerhalb der Stadt Hannover und Umgegend zu geben. Da es am hiesigen Platze das gelesenste Blatt ist, es wird gegenwärtig in 1900 Exemplaren hier und 400 Exemplaren nach auswärts versandt, so dürfte es sich ganz besonders den Herren Inserenten empfehlen. Die Spaltzeile aus Petitschrift oder deren Raum wird mit **6 Pf.** berechnet und bei mehrmaliger Aufnahme **Rabatt** gegeben. Bestellungen nehmen alle Postbüreaus entgegen. Der Preis ist mit Postaufschlag 12½ gGr. vierteljährlich.

Hannover, im December 1853.

A. L. Pockwitz.

☞ Einzelne Nummern v. N. Zischr. f. Mus. werden zu 6 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Richmann.

Hierzu eine Beilage von **B. Schott's Söhnen in Mainz.**

110

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Vierzigster Band. **№ 3.** Den 13. Januar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Einiges zur Erwiderung (Forts.). — Die Manie des Dirigirens (Forts.). — Aus Pesth. — Erste Aufführung des Lohengrin in Leipzig. — Briefe aus Frankfurt a. M. (Forts.). — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Einiges zur Erwiderung

auf die im vor. Jahrg. dies. Bl. mitgetheilten Artikel: „Zur Würdigung R. Wagner's".

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Der Hr. Vf. beginnt mit großer, aufrichtiger Anerkennung W's. Er bezeichnet zunächst als das Hervorstechendste in W. den sittlichen Kern, der überall in den literarischen und künstlerischen Productionen desselben wahrzunehmen ist, findet dieses höchste, ernsteste Ringen bewundernswerth, er spricht seine Hochachtung aus vor der ganzen künstlerischen Erscheinung W's. Der Idealismus, mit dem sich derselbe auf die Zukunft wirft, der Umstand, daß er seinen Stützpunkt dort suche, sei im hohen Grade zu loben, möge man auch sonst von seinem System halten, was man wolle. Wenn dabei gesagt wird, daß W's. constructive Kritik wohl nur Wenige ganz gewinnen und die Zukunft in ihrer Gestaltung sich schwerlich in die Schranken eines Systems bannen lassen werde, so wurde bereits auf diesen Einwand weiter oben geantwortet. Das Letztere ist W. nicht in den Sinn gekommen, eine solche verkehrte Absicht wird ihm hier allein untergeschoben. W. ist bestrebt gewesen, die Weltanschauung der Zukunft und die daraus für die Kunst sich ergebenden Folgerungen zu erfassen, nicht ein willkührlich erdachtes System aufzustellen, durch das der lebendigen Entwickelung Gewalt angethan werden sollte. „Wer glauben will", sagt er in dieser Beziehung, „das Neue, was ich etwa sagte, beruhe auf absoluter Annahme und sei nicht identisch mit der Erfahrung und der Natur des entwickelten Gegenstandes, der wird mich nicht verstehen können, auch wenn er es wollte." Daß in W's. Darstellung sich Härten vorfinden, daß dieselbe nach einzelnen Seiten hin Abschreckendes enthält, habe ich selbst schon früher zugestanden, und ich habe deshalb gegen den Vf. nicht viel zu erinnern, wenn er sagt, daß unmittelbar nur Wenige dadurch ganz gewonnen werden würden. Meinerseits jedoch geschieht dieß mit der durchgreifenden Einschränkung, daß ich ein solches Urtheil nur auf die Gestalt beziehe, in der W's. Theorie in seinen eigenen Schriften vorliegt, nicht auf die Sache selbst. Meine Darstellung hat gezeigt, wie jene Härten sich abstreifen lassen, ohne die Letztere zu berühren. Was diese an sich selbst betrifft, so ist mit zweifelloser Sicherheit zu sagen, daß in ihr, in der von W. eingeschlagenen Richtung die Wesenheit der Zukunft enthalten ist. — „Nach alledem", fährt unser Verf. fort, „ist W. ein Künst-

ler, der das in seiner Begabung Liegende mit einer seltenen Energie realisirt und sich selbst den sittlichen Schwerpunkt errungen hat, der den meisten seiner Zeitgenossen zu fehlen scheint. Diese Vereinigung macht ihn einzig, nicht sein dichterisches oder musikalisches Talent, dem individuelle Schranken deutlich genug gesetzt sind." Hierauf ist im Allgemeinen zu sagen, daß ohne allen Zweifel auch W., wie jeder Andere, individuell begrenzt ist; die Geschichte wird endlich über ihn hinausgehen, und ihn, wie jede andere Erscheinung, zum Moment der Entwickelung herabsetzen. Ob es aber unserm Vf. gelungen ist, diese individuellen Schranken schon jetzt zu entdecken, muß mit Grund bezweifelt werden. Vielleicht ist ihm jene Verwechslung begegnt, deren weiter oben schon einmal gedacht wurde, eine Verwechslung, der zufolge Jemand glaubt, über eine Sache *hinaus* zu sein, während er noch gar nicht *hinein* ist. Der Vf. hat keine besonderen Beweise für seine Behauptung beigebracht. Was im weiteren Verlauf darnach aussieht, läßt sich, wie wir sogleich sehen werden, sehr leicht widerlegen. Abgesehen hiervon, so ist es als verfrüht zu betrachten, einer Erscheinung gegenüber, die noch nicht einmal ausreichend erfaßt ist, schon von Schranken zu sprechen. Dazu ist Zeit, wenn wir mit der Erkenntniß des Positiven fertig geworden sind. Daß dieß zur Zeit noch sehr wenig geschehen, zeigt unser Vf. in demselben Satze, wenn er die sittliche Energie W's. einzig nennt, nicht das dichterische oder musikalische Talent desselben. Er unterliegt hier jenem von mir schon berichtigten Irrthum, die einzelnen Fähigkeiten auseinanderzureißen und getrennt zu betrachten, statt in der Vereinigung derselben das Neue und Eigenthümliche zu erkennen, und von diesem Gesichtspunkt aus alles Weitere zu begreifen. Dieser Umstand, der Entscheidende in der Beurtheilung W's., gelangt überhaupt in der Darstellung unseres Vf's nicht zur Erwähnung, und es ist dieß als ein Hauptmangel derselben zu bezeichnen, als eine Verkennung von durchgreifender Wichtigkeit für den Werth seiner Kritik überhaupt. — Der Hr. Vf. bemerkt nun weiter, wie die Art des öffentlichen Auftretens W's. demselben eine Menge von Gegnern zugezogen habe, und kommt bei dieser Gelegenheit auf die Kritik der „Grenzboten" zu sprechen. Diese bekämpft er in treffender Weise, nur daß er Concessionen macht, welche durchaus nicht zulässig sind. So behauptet er, daß fast alle Figuren mehr in allgemeinen Umrissen gehalten, nicht prägnant individualisirt sind. Dieser Mangel wird jedoch durch die Natur der gewählten Stoffe entschuldigt. Solche Stoffe, heißt es, lassen nur typische Charaktere zu; die Wahl derselben decke also glücklich einen Mangel in W's. künstlerischer Befähigung zu. Ebendaselbst wird gesagt, daß die weiblichen Figuren an einer gewissen Monotonie leiden. Es sind diese Zugeständnisse zugleich als Belege für das vorhin behauptete Vorhandensein individueller Schranken zu betrachten. Vergegenwärtigen wir uns den Inhalt derselben näher, so entdecken wir eine wunderliche Art von Beweisführung. Der Vf. erklärt den Mangel einer bis zur Spitze geführten individuellen Charakteristik aus der Natur der Stoffe, welche eine andere Behandlung nicht zu lassen. W. hat demnach geleistet, was der Gegenstand von ihm fordert. Zugleich aber macht er ihm daraus einen Vorwurf, und will in diesem Umstand einen Mangel des Talents erkennen. Woher weiß denn unser Vf., entsteht die Frage, daß W. die Kraft individueller Charakteristik fehlt, wenn er sie hier gar nicht zeigen konnte, und ist es nicht im höchsten Grade seltsam, Jemand zu tadeln, weil er seine Pflicht erfüllt, dagen unterlassen hat, was gar nicht am Ort ist? Ist es überhaupt gestattet, so großen Erscheinungen, wie den Wagner'schen Kunstwerken gegenüber, in dieser Weise zu nörgeln, statt zunächst froh und freudig das Geleistete, in dem gegenwärtigen Zusammenhange also z. B. die gewaltige, eisenfeste Charakterzeichnung, die unzweifelhaft vorhanden, einen Vorzug, der W. über alle seine Zeitgenossen emporhebt, anzuerkennen? Aehnliches gilt von der Bemerkung über die weiblichen Charaktere W's. Weil derselbe zufällig zwei Frauengestalten geschaffen hat, welche einander verwandt sind, wird auf Monotonie geschlossen, und es kümmert unsern Vf. gar nicht, daß beide Figuren aus einer Entwickelungsepoche stammen, also nothwendig eine gewisse Familienähnlichkeit zeigen müssen. Statt darnach zu trachten, diese herrlichen Gestalten zunächst erst vollständig in seine Empfindung aufzunehmen, verleidet er sich den Genuß durch solche ganz unstatthafte Kritik, der zufolge auch Göthe, den großen Meister in der Darstellung der weiblichen Natur, ein ganz ähnlicher Tadel treffen würde. Er denkt nicht daran, daß W. zu anderer Zeit wieder Anderes wird geben können, und übersieht gänzlich die *ihm* schon bekannten Beweise dafür.

Im 2ten Artikel (Bd. 38, Nr. 22) giebt der Vf. zunächst eine Schilderung des beginnenden Parteikampfes. Schnell habe sich, heißt es, eine Partei für den zurückgesetzten Componisten gebildet; da man aber hier auf Schwierigkeiten stieß, so sei das Natürlichste gewesen, sich hinter der Schanze des Systems aufzustellen, und das dort bereit liegende Kriegsmaterial in Bewegung zu setzen. Für die Wirksamkeit der Kunstwerke jedoch sei diese Wendung nicht ohne Gefahr gewesen, denn man sei in Versuchung gekommen, dieselben als Experimente einer kritischen Rich-

tung, als Tendenzstücke zu betrachten. Nicht in Folge der Kritik, sondern trotz derselben hätten sich endlich dieselben Bahn gebrochen. — Das hier Gesagte ist thatsächlich unrichtig, und es gilt von demselben u. A., was oben von dem Verfahren des Vf's. gesagt wurde, willkührliche Fäden des Zusammenhangs zu spinnen. Unwahr ist, daß um den Componisten Wagner sich eine Partei gebildet habe. Der Componist wurde nur in sehr engem Kreise gekannt und geschätzt, vorzugsweise aber verkannt. Erst der Schriftsteller Wagner öffnete der Welt die Augen, und von da an begann des Interesse für die Kunstwerke, die für des Publikum später allerdings die Hauptsache wurden. Unwahr ist ist ferner, daß es sich um Geltendmachung der Letzteren gehandelt habe. Dieß ist zunächst nur ein Nebenzweck gewesen. Ziel aller Bestrebungen war, das „System" durchzusetzen, und nur in Folge derselben sind die Kunstwerke als eine zwar sehr erwünschte, aber zunächst nicht ausschließlich und in erster Linie erstrebte Folge der Bewegung zur Anerkennung gelangt. Wenn endlich gesagt wird, daß die Letzteren nicht in Folge der Bestrebungen der Kritik, sondern trotz derselben zur Geltung gekommen seien, so frage ich, was den gewaltigen Umschwung außerdem erklären kann? Es ist Thatsache, daß erst von dem Moment an, wo die Kritik ihre Kämpfe begann, die Kunstwerke sich verbreiteten, während früher einzelne Darstellungen des Tannhäuser und Fliegenden Holländer stattfanden, ohne daß dieselben irgend praktische Folgen in weiteren Kreisen gehabt hätten. Mögen daher auch anfangs nicht unmittelbar künstlerische Interessen bei den bald sehr zahlreich erfolgenden Aufführungen überwiegend gewesen sein: dieser Umstand verleiht keineswegs das Recht, die Verdienste der Kritik deshalb herabzusetzen. Unser Vf. aber zieht im weiteren Verlauf seiner Darstellung daraus den Schluß, daß es für die Beurtheilung und Anerkennung der Kunstwerke vortheilhafter sei, dieselben ganz von der Theorie zu trennen. Die Letzteren, bemerkt er, seien nicht unmittelbar bei jenen kritischen Gefechten betheiligt. Um ihnen ihren Erfolg zu sichern und weitere Eroberungen zu erleichtern, sei es wesentlich diese Trennung der Wagner'schen Theorie und Praxis vorzunehmen. Die Praxis könne dabei nur gewinnen. Der Streit über die ästhetischen Voraussetzungen werde ewig dauern, und bis dahin möchte er die Anerkennung Wagner's nicht hinausgeschoben sehen. Das System in seiner Abgeschlossenheit habe ihn nicht gewonnen, während er in der Composition gerade auf Seiten viel Gewicht lege, deren Werth nach jenem Grundsätzen ein sehr zweifelhafter sein würde. Wagner lasse uns von dem Berge seiner kritischen Werke ein Blick in jenes gelobte Land thun, vielleicht zur Freude über die schöne Phantasmagorie, gewiß aber nicht, um es zum Brechen mit einer Wirklichkeit zu bringen, an die wir gebannt sind, und deren Boden der einzige ist, der uns Früchte bringen kann. — Daß dieser Schluß nach alle dem, was bis jetzt gesagt wurde, ein durchaus unzulässiger ist, daß damit das wahre Verhältniß gänzlich verkehrt, eine Nebensache zum Hauptzweck erhoben wird, bedarf keiner Bemerkung. Allerdings sind die Kunstwerke von der Theorie zu trennen, aber aus entgegengesetzten Gründen. Die Ersteren sind, wie schon weiter oben gesagt wurde, unbeschadet ihres hohen Werthes an sich, unbeschadet ihrer Selbstständigkeit, im Hinblick auf die Theorie, Mittel zum Zweck. Dränge unser Vf. auf eine Trennung aus diesen Gründen, würden dieselben für sich betrachtet, weil sie noch nicht das Kunstwerk der Zukunft sind, so geschähe dieß ganz im Wagner'schen Sinne. Im Gegensatz jedoch hierzu macht der Vf. den Versuch, dieselben aus ihrer Beziehung zur Theorie, für die sie die Vorbereitung sind, loszureißen, weil er die Letztere gänzlich dahin gestellt sein läßt. — Folgen wir ihm jetzt in seiner getrennten Betrachtung der Kunstwerke, so sehen wir, wie sich dieß Bestreben augenblicklich rächt, indem er entschieden das Vor und das Nach, Grund und Folge verwechselt. „Der Wagner'sche Radicalismus", heißt es, „haßt die Geschichte, die Formen wenigstens, die sie bisher der Wirklichkeit zu geben gewußt hat. Er abstrahirt von allem Wirklichen und Gewesenen auf dessen Kern, das Reinmenschliche, und will dieses durch die Kunst zur Darstellung gebracht wissen" „Unter dem Gesichtspunkt des Reinmenschlichen gebracht ergiebt sich aber" — im Lohengrin, den der Vf. jetzt als Beleg ausführlicher bespricht — „kein großer Reichthum der Anschauung: auch steht damit die ganze Fabel im Widerstreit mit ihren äußerst positiven Voraussetzungen von den Gesetzen des Graals" u. s. w. „Nach unserem Eindruck und unmaßgeblicher Ansicht liegt das Fesselnde des Lohengrin gerade in dem von Wagner mißachteten Nationalen und Historischen. Als Darstellung reinmenschlicher Elemente ist er für uns eine eintönige, wenig Reichthum an großen Zügen bietende: als poetische Reproduction einer Zeit unseres nationalen Lebens ist er ein Meisterstück." Unser Vf. spricht an anderen Stellen selbst die Einsicht aus, daß Wagner's Opern nicht als Belege seiner Theorie betrachtet werden dürfen. Und hier begegnet ihm jetzt im vollsten Maaße selbst, was er früher getadelt hatte. Abgesehen davon, daß ihm in Folge seiner ganzen Richtung das, was wir unter jenem Reinmenschlichen verstehen, noch ein durchaus Unverständliches ist, — er verwechselt dasselbe mit dem alten „Ideal", indem

er es als außer aller Geſchichte ſtehend betrachtet, während es für uns Reſultat der ganzen bisherigen Entwickelung iſt — legt er daſſelbe als Maßſtab zur Beurtheilung des Lohengrin an. Dieſes Reinmenſchliche iſt der Kern der Wagner'ſchen Theorie, alſo ein viel Späteres als die Kunſtwerke, und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß W. bei den Letzteren noch gar nicht an jenes gedacht hat. Wer, muß man daher fragen, giebt dem Vf. die Erlaubniß zu ſolcher Umſtellung, zu einer ſolchen Verkehrung des wahren Verhältniſſes? Betrachte er immerhin Lohengrin als poetiſche Reproduction einer Epoche unſeres nationalen Lebens, er ſagt damit nichts Abweichendes, er beſtätigt nur eine Anſicht, welche die allgemeine, welche jedenfalls auch die Wagner'ſche iſt, es ſind ſelbſtverſchuldete Schwierigkeiten, die er ſich bereitet, ſelbſtverfertigte Schlingen, in denen er ſich fängt.

(Schluß folgt.)

Die Manie des Dirigirens.

(Fortſetzung.)

Wir wollen bei der Beleuchtung dieſer zweiten Theſis von ſpeciellen Fällen ausgehen. — So wenig ein Solospieler, der bis zur geiſtigen Durchdringung und künſtleriſchen Auffaſſung des, von ihm vorzutragenden Werkes durchgedrungen iſt, eines Dirigenten bedarf — ebenſowenig, oder vielmehr noch weit weniger, kann er ein Metronom brauchen. Ja, wir behaupten ſogar, daß jedes Kind, welches ein Clavierſtück ſeinem Lehrer nur leidlich gut vorſpielen kann, — auch wenn es der pedantiſche Lehrer den Tact aus pädagogiſcher Verkehrtheit peinlich feſtzuhalten zwingen will — ſelbſt dann noch ſein Stück nicht ſtreng im Tacte ſpielen wird, ja nicht ſpielen kann. Das Kind iſt zu keinem Metronom, zu keinem mechaniſchen Uhrwerk herabzuwürdigen, denn es hat Empfindung. Dieſe erſte ſelbſtſchöpferiſche Regung macht ſich ſolange geltend, bis man allen Geiſt aus dem Kinde glücklich herausgetrieben, und es zum willenloſen Werkzeug fremder Despotie erniedrigt hat — ein Kunſtſtück, worauf viele Lehrer ſich nicht wenig einbilden.

Noch weit größere Freiheit im Vortrag, als ein Inſtrumentaliſt, beanſprucht, und zwar mit Recht, jeder Sänger. Der Sänger iſt der unmittelbare Träger ganz beſtimmter, nicht nur durch den Ton wiedergegebener, ſondern durch das Wort ausgeſprochener Empfindungen, und dieſe ſind nicht durch den Tact auszudrücken, ſondern durch Freiheit des Vortrages. Wir wollen hierdurch nicht etwa allen den Sängern das Wort ſprechen, welche zur Pein aller guten Dirigenten und zum Aerger aller muſikaliſch Gebildeten Willkühr und Freiheit für gleichbedeutend nehmen, welche ein Stück Heute ſo, Morgen anders ſingen, welche jede ſentimentale Stimmung durch unausſtehliches Ritardiren, jede feurige Situation durch ſinnloſes Accelleriren ausdrücken wollen; welche „Kunſtpauſen", Fermaten, Verzierungen, ja ſelbſt Aenderungen und Striche nach Belieben anbringen wollen, und mit einem Wort alle bekannten Sänger-Mucken und Pfiffigkeiten für „Vortrag" und „Empfindung" ausgeben wollen. Dennoch ſteht uns dieſe Willkühr noch höher, als die Pedanterie eines peinlichen Tactſängers. Denn zu jener bedarf es doch immer noch eines flüchtigen Nachdenkens, einer gewiſſen, wenn auch verkehrten Auffaſſung — zum Tactſchlagen und Metronom-Spiel bedarf es aber Nichts, als Mechanismus und Geiſtloſigkeit.

Der Tact iſt ein mechaniſch äußerliches, allerdings auf gewiſſe Naturgeſetze baſirtes, aber gänzlich untergeordnetes Eintheilungsmittel, welches den, in ihn vertheilten muſikaliſchen Ideen lediglich nur als Netz, als Schablone dient. Er iſt aber durchaus kein, der Idee gleichberechtigtes, oder gar dieſe tyranniſirendes Ausdrucksmittel. Einen durch eine Phraſe im Zuſammenhang ausgedrückten muſikaliſchen Gedanken dem Tact zu Gefallen zerreißen zu wollen, wäre ganz gleichbedeutend mit der Manie ungebildeter und geiſtesſchwacher Menſchen, ein Gedicht nicht nach dem Gedankengang vorzutragen, ſondern mechaniſch herunter zu ſcandiren.

Dies ſind ganz bekannte Dinge, die jeder vernünftige Menſch beim Vortrag eines Muſikſtückes — durch einen Einzelnen — zugeben wird. Aber zugleich hören wir den Einwurf: Was für den Einzelnen gilt, kann für das Ganze eines Orcheſters nicht gelten. Wenn man jedes Mitglied nach Belieben ſich ſeiner Empfindung überlaſſen, und dem, von Virtuoſen in einem Orcheſter ohnehin ſo beliebtem ad libitum keinen Einhalt thun wollte, ſo würde ein ſchönes Chaos zu Tage kommen! — Ganz recht, ein Extrem iſt am Ende ſo ſchlimm als das Andere. Aber um dieſer Willkühr Schranken zu ſetzen, dazu iſt eben der Dirigent da! Er ſoll und muß die Freiheit bis auf gewiſſen Grad beſchränken, aber auch nur bis auf einen gewiſſen Grad. — Der Dirigent iſt die, Orcheſter und Compoſition vermittelnde Intelligenz. Er ſoll zwiſchen der Willkühr und dem Mechanismus die rechte Mitte halten; er ſoll darüber wachen, daß das individuelle Gefühl eines jeden Mitſpielenden ſich dem

Geiſte der Compoſition auf die rechte, und nicht auf eine beliebig willkührliche Weiſe anſchließt; er iſt, wie mr. ſagt, die verkörperte Compoſition — aber nicht der verkörperte Tact!

Bei ſchwierigen Tactarten, beſonders dann, wenn mehrere Tactarten kurz nach einander, oder gleichzeitig eintreten; bei langſamem Tempo, wenn ein Schleppen, oder bei ſchnellem, wenn ein Eilen eintritt; bei Ritartando und Accelerando, ꝛc. da ſoll und muß tactirt werden, da iſt ein Eingreifen des Dirigenten ſogar nothwendig. Bei rhythmiſchen Nüancen muß das Orcheſter als ein Ganzes phraſiren, weil ſonſt die Nüance ſinnlos wäre. Hier iſt die äußerſte Strenge unerläßliches Gebot. Endlich in allen den Fällen wo nicht einzelne Inſtrumente ein Solo haben, muß der Dirigent darauf halten, daß der melodiſche Fortgang im Ganzen phraſirt wird, weil ſonſt der Gedanke nicht zur Geltung kommen kann. Aber, wohl verſtanden: das Orcheſter muß vom Dirigenten dazu angehalten werden, im Zuſammenhange der Gedanken zu phraſiren, zu ſchattiren, ꝛc. aber nicht, ſich den Ideengang eintactiren zu laſſen.

Die Tactſchwierigkeiten, die rhythmiſchen Verſchlingungen, die genauen Einſätze, ſtrengen Pauſirungen, ꝛc. muß entweder jeder Muſiker ſchon von ſelbſt ſchätzen und überwinden können — ſo gut wie die Schwierigkeiten ſeines Inſtrumentes — oder, iſt er ſchwach und ängſtlich, ſo muß ihm der Dirigent durch mechaniſch äußerliche Mittel dieſe Schwierigkeiten in den Proben überwinden lehren. Man muß um ſo mehr Proben und Wiederholungen anordnen können, je ſchwieriger eine Compoſition, oder je ſchwächer in der Intelligenz ein Orcheſter iſt. Hat ein Dirigent dieſe Freiheit oder die dazu nöthige Energie und Conſequenz nicht, ſo kommt er, wie wir ſchon ſagten, nie aus den Proben heraus.

Denn die Proben ſind erſt dann zu Ende, wenn die Muſiker nicht mehr in ihre Stimmen ängſtlich hinein blaſen und geigen, und kaum einen verzweiflungsvollen Blick auf den Dirigenten zu thun wagen; wenn ſie nicht mehr mit Todesangſt zählen, und nicht mehr verloren ſind, wenn der Dirigent ihnen den Eintritt nicht markirt — ſondern dann erſt können wir von einer Aufführung ſprechen, wenn das Kunſtwerk von dieſem Materialismus befreit iſt, wenn die Idee des Tonſtückes ſich aus den Feſſeln dieſer Details löſen, und im freien Aufſchwung als Ganzes entfalten kann.

Eine ſolche Befreiung des Inhaltes vom Mechanismus iſt durch das ſtrenge Tactiren nie zu erreichen und wird in allen den Fällen, wo der Dirigent eiſern daran feſthält, niemals erreicht werden, außer wenn das Orcheſter mehr Intelligenz als der Kapellmeiſter hat, und ſomit ſeinen eigenen Weg frei und ſicher geht. In ſolchen Unglücksfällen gilt ein guter Concertmeiſter weit mehr als der Kapellmeiſter, weil der Concertmeiſter auf ſeiner Geige nicht tactirt, ſondern phraſirt!

(Schluß folgt.)

Aus Peſth.

Sie werden ſich wundern, Hr. Redacteur, ſo friſch nach dem kaum gedruckten erſten Berichte einen zweiten zu erhalten, aus einer Stadt, die bis jetzt noch ſo geringe Geltung in der Muſikwelt hatte, und glauben, es habe den Schreiber dieſes die Correſpondentenwuth gepackt, eine Krankheit, die auch bei uns heimiſch iſt. Ihr Erſtaunen wird ſich aber auflöſen, wenn Sie die eigentliche und nächſte Veranlaſſung zu meiner heutigen Mittheilung erfahren, eine Mittheilung, die für Ihren Leſerkreis von beſonderem Intereſſe ſein wird. Wir haben nämlich hier vor einigen Tagen, am 8ten December, ein Ereigniß gehabt, die Aufführung der Tannhäuſerouvertüre, die ich Ihnen bereits neulich als bevorſtehend angekündigt hatte. Der Name „Richard Wagner" iſt in unſerer Gegend zum allererſten Male wirklich gehört worden, und unſer Publikum iſt ſomit in den Stand geſetzt, dieſen Namen mit einigem Bewußtſein auszuſprechen und nicht mehr blos nachzulallen.

Mit wenigen Worten will ich Ihnen den Eindruck ſchildern, den dieſes übermäßig viel beſprochene grandioſe Inſtrumentalwerk auf unſer Publikum hervorgebracht hat. Dieſer Eindruck war denn ein ſo enthuſiaſtiſcher, als es nur möglich iſt, und als es auch bei uns nur möglich iſt, wo der Thermometer muſikaliſcher Begeiſterung bis zu einer ungemein ſüdlichen Höhe ſich erheben kann, während andererſeits auch die Oppoſition ſich weder durch Maßhalten, noch durch Stille auszuzeichnen pflegt. Diesmal war aber ausnahmsweiſe auch die Oppoſition eine ſehr ſtille, und die wenigen ohne muſikaliſches Herz muſikliebenden Leute (unglückliche Liebe!) mußten ſich damit begnügen, innerlich zu raiſonniren. Denn das allgemeine Aufbrauſen eines mit dem Erſtaunen über das Ungewohnte und doch ſo Sympathiſche der muſikaliſchen Effecte gemiſchten Entzückens war ſo gewaltſam, daß unſere Philiſter und Zopfmuſiker völlig

überrumpelt wurden. Man hat Augen und Ohren aufgerissen und die Oppositionswerkzeuge fühlte man gelähmt. Der Erfolg, der Jubel der Zuhörer ist ein fait-accompli, und das kann man zu großem Bedauern nicht wegleugnen. Ueberaus trefflich und vollendet war aber auch die Ausführung des Werkes von unserem Nationaltheater-Orchester, ein Institut, auf das wir mit berechtigtem Stolze hinweisen können. Unsere Instrumentalisten legten in Rhythmik und Melodik eine solche Energie und Präcision, ein solches schwungvolles Feuer an den Tag, wie diese Eigenschaften kaum anderwärts übertroffen werden dürften. — Dem Ujaró- (da Capo-) Rufe konnte leider nicht entsprochen werden, weil die Violinisten von ihrer ungewohnten Aufgabe, der sie sich, ohne kleinliche Schonung, mit selbstvergessendem Eifer hingegeben, allzu ermattet waren. Das nächste Concert philharmonique wird uns die ersehnte Wiederholung bringen.

Neben diesen genannten großen philharmonischen Concerten sind es nun hauptsächlich die von Hrn. Edmund Singer veranstalteten Concerts classiques, welche die lebhafte Theilnahme unseres gebildeteren Musikpublikums in immer erhöhterer, regerer Weise in Anspruch nehmen. Singer's Unternehmen, dem ernsteren Felde der Kammermusik in unserer hierin etwas verwahrlosten Stadt eine Bahn zu ebnen, ist um so verdienstlicher, als es von einem der ersten Geigenvirtuosen ausgeht, denen sonst ihre Virtuosität und deren Geltendmachung höchster Zweck zu sein pflegt, und als es für unsere Verhältnisse immer ein Wagstück blieb. Der Erfolg dieses Wagstückes war ein überraschender und darum hocherfreulicher. Zwei dieser Concerts classiques haben bereits stattgefunden. Gestatten Sie mir, den Inhalt derselben kurz zu erwähnen.

Als die hervorragendste Nummer des ersten Concertes müssen wir das Es-Dur-Quartett von Beethoven bezeichnen, gespielt von den HH. Singer, Huber, Kirchlehner und Schlechta. Abgesehen von dem eminenten Zusammenspiele war hauptsächlich die Auffassung voll Schwung und Feuer. Eben so schön gegeben war der erste Satz der Beethoven'schen A-Moll-Sonate. In der Tartini-Sonate überraschte uns nicht allein die brillante Ausführung des Concertgebers, sondern auch die dazu componirte Clavierbegleitung des Hrn. Volkmann, die man eine äußerst geistreiche nennen muß. Weniger befriedigte uns diesmal der Pianist Hr. Székely. War auch die Bach'sche Fuge nett gespielt, so verstieß es gegen den musikalischen Geschmack, die letzten Taete so zu modeln, um ganz sans gêne eine ziemlich triviale Octaven-Etüde anzuknüpfen. Das Programm des zweiten Concertes schien im Publikum ein größeres Interesse zu erwecken, denn es hatte sich diesmal noch weit zahlreicher eingefunden und widmete den Productionen eine sehr animirte Theilnahme, die sich in wiederholtem Beifall aussprach. Eröffnet wurde das Concert mit einem Mozart'schen Quartett. Die zweite Programm-Nummer bestand in Liedervorträgen des Frl. Büry. Die geschätzte Künstlerin bewies durch den Vortrag des „Ave verum" von dem englischen Componisten Sillack, daß sie auch auf dem Felde der religiösen Musik sich mit gleichem Verständniß und Erfolge bewegt. Nicht minder enthusiasmirte sie durch den reizenden, zarten Vortrag des Frühlingsliedes von Mendelssohn. Wunderbar schön sang sie als Zugabe das „Ade" von Esser; dennoch drängt uns unser kritisches Gewissen, nicht zu verschweigen, daß wir in Singer's Concerten diese Wahl um so mehr bedauern, als Frl. Bury uns so selten Gelegenheit giebt, ihre Meisterschaft in Mendelssohn'schen und Schubert'schen Liedervorträgen zu bewundern. Das vorzüglichste Interesse erregte das neue Trio (F-Dur) Volkmann's; unsere Erwartungen, obwohl hoch gespannt, wurden zum größten Theile übertroffen. Das Werk ist unstreitig eines der tüchtigsten der Gegenwart auf diesem Gebiete; interessante Erfindung vereint mit einer trefflichen Durchführung der ansprechenden und doch eigenthümlichen Gedanken. Von besonders electrisirender Wirkung ist die zweite Hälfte des ersten Satzes; auch das Scherzo hat uns warm angesprochen, ohne daß wir deshalb dem leidenschaftlich grandios gehaltenen letzten Satze mit seiner höchst interessanten Durchführung seinen Werth schmälern möchten. Die Aufführung war eine theilweise treffliche zu nennen. Die Clavierpartie wurde von dem Pianisten Hrn. Dunkl, der sich von seinen besten Seiten zeigte, in befriedigender Weise wiedergegeben. — Die Programme der zwei letzten Soiréen — wenn diese Bezeichnung für Concerte paßt, die des Nachmittags ½ 5 Uhr beginnen, um vor der Theaterzeit zu schließen — versprechen Streichquartette von Haydn und Mendelssohn, Beethoven's C-Moll-Sonate für Clavier und Violine, Volkmann's bekanntes erstes Trio (B-Moll), zwei neue Violinpiècen desselben Componisten (Le chant du troubadour und Capriccio), zwei Violintranscriptionen aus Beethoven'schen Werken von Dr. Baptist von Hunyady und Liedervorträge unseres beliebten und mit Recht beliebten Tenoristen Young. — Wir wüßten an Hrn. Singer's Programmen kein Jota auszusetzen, da sie Mannichfaltigkeit mit Gediegenheit vereinigen. Der etwa zu erhebende Vorwurf der Nichtberücksichtigung des Namen „Robert Schumann" ist ein ungegründeter, wenn man unsere musikalischen Verhältnisse in Anschlag bringt. Unser Publikum ist für Schumann heute noch nicht reif,

wird aber zu dieſer Reiſe am beſten durch das Singer'ſche Unternehmen, wie es bis jetzt durchgeführt worden, erzogen.

Erſte Aufführung des Lohengrin in Leipzig,

am 7ten Januar 1854.

Seit mehreren Wochen harrten wir auf den Lohengrin ſo ſehnſüchtig und voll Spannung, wie Elſa auf ihren Schwanenritter beim Gottesgericht. Um die Mitte des December war ſein Erſcheinen ſchon angekündigt, aber es ſchwebte ein eigner Unſtern über ihm, und ſomit auch über uns. Wir waren nach Leipzig geeilt, um die erſte Vorſtellung in keinem Falle zu verſäumen, und hatten Muße genug gefunden, um ein vollſtändiges Winterquartier hier zu errichten. Elſa, König Heinrich und Telramund waren der Reihe nach krank geworden und hatten die Proben ebenſoſehr geſtört, als die Aufführung verzögert. Doch ſprach man unterdeß viel von der brillanten Ausſtattung, und von vortrefflichen Coſtümen; wir ſtudirten Partitur und Textbuch eifrig, und unſere Erwartung ward, wie die des Publikums, nur immer höher geſpannt. Seit Wochen waren alle Sperrſitze vergeben, aus der Ferne war mancher ſeltene und neue Gaſt herbeigezogen, außerdem ſo ziemlich Alles, was in Leipzig Anſpruch auf Kunſtgeſchmack, Kunſturtheil und Kunſtkennerſchaft Anſpruch macht, im Theater verſammelt und ſo erſchienen denn alle Räume des Theaters bei doppelten Preiſen vollſtändig gefüllt. Das Publikum war ein möglichſt Gewähltes, und ſeine Haltung, ſeine Theilnahme und Spannung war eine, dem wichtigen Ereigniſſe würdige und angemeſſene.

Jetzt iſt die langerſehnte Aufführung vorüber, aber ich bemühe mich vergeblich, die widerſprechenden Gefühle klar wiederzugeben, welche mich während des ganzen Abends beſtürmten. Wir wiſſen, daß Wagner's Lohengrin als abgerundetes Kunſtwerk, ſowohl in ſeiner dramatiſchen als muſikaliſchen Bedeutung, noch über ſeinem Tannhäuſer ſteht, — ein Urtheil, welches jetzt wohl ſo ziemlich allgemein iſt. Sie erinnern ſich vielleicht auch des überwältigenden Eindruckes, den die erſte Vorſtellung des Tannhäuſer, die ich in Dresden ſah, auf mich ausübte — ein wahres Jubelgefühl, das ſich in einem enthuſiaſtiſchen Berichte in dieſen Bl. Luft machte. Dieſen Thatſachen gegenüber werden Sie die peinliche Stimmung begreifen, die mich den geſtrigen Abend quälte, wenn ich Ihnen ſage: Ich konnte zu keinem Enthuſiasmus kommen, denn die Mängel der Ausführung machten es unmöglich!

Ich ward den Gedanken nicht los, ein wie großes Glück es ſei, daß der Ruf des Lohengrin bereits feſt und ſicher begründet iſt, und ihm daher Nichts mehr ſchaden kann. Denn wäre die Leipziger Aufführung die erſte geweſen, die von dieſem Kunſtwerk überhaupt veranſtaltet wurde, ſo, fürchte ich, wäre das Schickſal des Lohengrin auf Jahre hinaus problematiſch geworden! Jetzt ſieht aber jeder Vernünftige ein, daß die Schwächen der Aufführung nicht die des Kunſtwerkes ſind, und Jedermann weiß, daß die erſte Leipziger Aufführung des Lohengrin die ſchlechteſte war, die bis jetzt überhaupt zu Tage gekommen iſt! Wenn ich Ihnen ſage, daß die Aufführung des Tannhäuſer in Leipzig gegen die des Lohengrin vortrefflich war; daß der von Paris herbeigeeilte Graf Tyſzkiewicz, welcher die Poſener Aufführung des Tannhäuſer ſo ſcharf in dieſen Blättern beurtheilte, eingeſtand, daß jene Vorſtellung in Poſen beſſer war, als dieſe des Lohengrin in Leipzig — ſo haben Sie ungefähr den richtigen Maßſtab zur Beurtheilung.

Ein Glück, daß Wagner nicht hier war! Das war unſer zweiter Gedanke. Wagner hat ſich von der Leipziger Aufführung Viel verſprochen, ihm war die Erſcheinung ſeines Lohengrin an dieſem Orte wichtiger, als an manchem Anderen. Wohl ihm, daß ihm dieſer Schmerz erſpart war, ſein Kunſtwerk mit eigenen Augen auf ſolche Art herabgewürdigt zu ſehen! Uns ergriff aber zugleich das Gefühl der tiefſten Indignation, daß man zu einer ſolchen Arrangirprobe — denn mehr war dieſe erſte Aufführung nicht — ein gewähltes und gebildetes Publikum mit Selbſtbefriedigung einladen, und von ihm noch doppelte Eintrittspreiſe verlangen konnte!

Ueber das Detail können und wollen wie diesmal noch nicht ſprechen. Wir betrachten das Ganze, wie geſagt, nur als Probe, und haben die erſte Aufführung noch zu erwarten. Denn die Sänger waren in ihren Rollen noch ſo wenig zu Hauſe, und in ihren Partien noch ſo wenig ſicher, daß von Auffaſſung und geltendmachendem Vortrag bis jetzt nicht zu reden iſt. Am ſicherſten und beſten war das Orcheſter. Seine Haltung war eine feſte, wenn auch noch nicht vollkommen freie; die Ausarbeitung in der Nüancirung ließ zwar noch Manches zu wünſchen übrig, aber man konnte mit den Leiſtungen dennoch ſehr zufrieden ſein, wenn man die Schwierigkeit der Partien, und die geringe Anzahl der Orcheſterproben kennt, deren nur 7 in einem Zeitraum von 3 bis 4 Wochen ſtattgefunden haben. Vorzüglich gut waren die Blechinſtrumente im Or-

cheſter, wie auf der Bühne. Auch die Tempi von Rietz waren ziemlich angemeſſen, wenn auch faſt immer etwas zu ſchnell. Ein wirkliches Vergreifen eines Tempo, wie wir es früher im Tannhäuſer rügten, kam aber nicht vor.

Die Chöre waren, trotz des großen Eifers, den der neue Chordirector Hentſchel auf ihr Einſtudiren verwendet hatte, noch immer ſehr ſchwankend — namentlich die Männerchöre. Geradezu falſch und verwirrend war der Doppelchor im 2ten Act: „In Früh'n verſammelt uns der Ruf". An dem Mißlingen dieſes wunderſchönen Chores mag zum großen Theil das unmäßig raſche Tempo Schuld ſein, welches Rietz angab. In einem ſolchen Carrière kann dieſer Chor nie geſungen werden. Selbſt, wenn man es durch den größten Fleiß dahin brächte, ſo wird man doch nimmermehr die beabſichtigte Wirkung dadurch erzielen können. Dies nur ein Beiſpiel für Mehrere. —

Der Heerrufer (Behr) war der beſte Soliſt, auch König Heinrich (Schott) genügte im Geſang, zeichnete ſich jedoch durch gänzliche Abweſenheit alles Spieles aus. Er war den ganzen Abend zerſtreut und gelangweilt. Frl. Buck (Ortrud) und Hr. Braſſin (Telramund) überraſchten uns durch einige Lebendigkeit im Spiel und einen gewiſſen Fleiß in der Auffaſſung, da Beide in dieſer Beziehung uns durchaus nicht verwöhnt haben. Braſſin's Telramund iſt jedenfalls eine beſſere Leiſtung, als ſein gänzlich vergriffener Wolfram v. Eſchinbach. Die Rolle des Telramund ſpielt ſich allerdings von ſelbſt, und iſt Braſſin's Naturell weit angemeſſener als die des Wolfram. Frl. Buck würde wegen ihres Fleißes beſſeres Lob verdienen, wenn ſie nicht öfters gründlich falſch geſungen, ihre Rolle überhaupt beſſer beherrſcht, und nicht durchgehends ſo undeutlich ausgeſprochen hätte, daß man am ganzen Abend buchſtäblich kein Wort von ihr verſtand.

Lohengrin (Hr. Widemann) war ohne alle Innigkeit, Wärme und Poeſie; Elſa (Frl. Mayer) ſpielte entſetzlich ſteif und ſang ſehr geiſtlos. Auch von ihnen Beiden haben wir kaum einige Worte verſtanden, und ihr Geſang iſt eben ſo wenig, wie ihr Spiel und ihre Perſönlichkeit dieſen Partien angemeſſen, wie ſie wohl ſelbſt am Beſten fühlen werden. Von Widemann's Auffaſſung und Spiel kann man ſich ungefähr einen Begriff machen, wenn wir verſichern, daß er uns im zweiten Act ſo peinlich an den „Propheten" erinnerte, daß wir das Bild dieſes Meyerbeer'ſchen Heuchlers nicht mehr los werden konnten. Man war förmlich froh, als Lohengrin in ſeinen Nachen ſtieg — damit er nur endlich fortkam! Die offenbare Unluſt, mit der Hr. Widemann ſeine Rolle abſang, und ſein, einer derartigen künſtleriſchen Aufgabe unzugängliches Naturell, mußten dieſes Unbehagen im Zuhörer unwillkürlich hervorrufen. Und Elſa! Wenn man weiß, wie hoch dieſe wunderbare Frauengeſtalt von Wagner geſtellt wird, wie duftig und poetiſch-ideal er dieſes Symbol der reinſten Weiblichkeit gehalten wiſſen will — ſo bedauerte man die Rolle und Frl. Mayer zugleich, welcher offenbar eine Aufgabe aufgezwungen worden war, der ſie ſich freiwillig nicht unterzogen haben würde. Frl. Mayer hat leider keine ausreichende Stimmittel und keine natürliche Tonbildung — Alles klingt gequetſcht, gepreßt und meiſt vollkommen unverſtändlich ſolfeggirt. Dazu geſellte ſich eine verkehrte Auffaſſung, welche Elſa theils zu einer neugierigen und vorwitzigen Soubrette, theils zu einer büßenden Veſtalin mit übertrieben hochtragiſchem Pathos machte! —

Wir können der ſo kunſtbegeiſterten, und dabei ſo beſcheidenen Frau Steche — welche vor wenig Wochen eine Aufführung des Lohengrin von Dilettanten am Clavier veranſtaltete — die aufrichtige Verſicherung geben, daß ihre, mit durchaus nicht künſtleriſch durchgebildeten Kräften veranſtaltete Aufführung ein Muſter für das Leipziger Theater ſein konnte. Die Elſa der Frl. Kiſtner war, namentlich in ihrer pietätvollen und poetiſch-reinen Auffaſſung, gegen die Darſtellung durch Frl. Mayer vortrefflich zu nennen. Auch unſer wackerer, muſikaliſcher Schneider übertrifft Widemann als Lohengrin bedeutend. Warum ſingt Schneider nicht dieſe Partie auf der Bühne, da er ſie dramatiſch und muſikaliſch vollendeter als Widemann auffaßt? Allerdings vermag nur ein Tichatſchek und Götze den Lohengrin vollkommen zu beherrſchen; aber Widemann als Lohengrin zu übertreffen iſt ein Verdienſt, welches Schneider mit Leichtigkeit erringen würde.

Dies führt uns auf die Frage nach der Beſetzung im Allgemeinen. Wir machen den Sängern und Sängerinnen weit weniger einen Vorwurf daraus, daß ſie ihren Rollen nicht gewachſen waren, als der Direction, daß ſie eine ſolche Beſetzung dem Leipziger Publikum noch immer vorzuführen wagt. Wie lange ſoll denn Frl. Mayer noch die erſten Partien ſingen? Wie lange ſoll eine Anfängerin mit einer Altſtimme, wie Frl. Buck, alle zweiten Sopranpartien übernehmen, und an den ſchwierigſten Rollen, wie Venus und Ortrud, ſich vergeblich abmühen? Iſt dieſe Beſetzung, mit einer Sopraniſtin ohne Stimme und einer Altiſtin für alle mögliche zweite Partien, etwa eine, dem Rufe und Range Leipzigs würdige? Es gehört entweder eine grenzenloſe Zuverſicht oder Unkenntniß der Direction dazu, uns ſolche Kräfte nicht nur in jeder beliebigen

Oper, ſondern ſogar im Lohengrin mit Selbſtvertrauen vorzuführen! Und es gehört die grenzenloſe Gemüthsruhe eines indifferenten Theaterpublikums dazu, ſich ſo etwas auf die Dauer von einem Theaterunternehmer bieten zu laſſen! —

Was allerdings durch äußeren Aufwand, bei den beſchränkten Mitteln eines Stadttheaters, geleiſtet werden kann, das hatte der Director Wirſing geleiſtet. Die Coſtüme waren brillant, die Decorationen zwar ungeſchickt und unkünſtleriſch, aber doch durchaus neu und mit gutem Willen hergeſtellt. Der Glanz des Brautzuges war überraſchend. Doch das ſind äußere Dinge, welche nur dann zur Wirkung des Ganzen wahrhaft beitragen wenn das Enſemble ein Anderes iſt. Die Regie ließ aber in der That zu viel zu wünſchen übrig, in Vertheilung und Beweglichkeit der Maſſen, im ſtummen Spiel der Chöre, in der Anordnung und Benutzung des Raumes, ꝛc. ſo, daß die ganze Vorſtellung, mit Ausnahme weniger Scenen, uns fortwährend den Eindruck eines Marionettenſpieles mit glänzend coſtümirten Puppen machte. Der ganze alte Opernjammer mit ſeinen militäriſchen Evolutionen und nichtsſagendem Prunk — auf den Lohengrin angewendet — was kann dabei Anderes, als eine unwürdige Verzerrung herauskommen!

Dem Director Wirſing für die Aufführung des Lohengrin zu danken, haben wir daher nicht die geringſte Veranlaſſung. Hr. Wirſing weiß ſo gut als wir, welche glänzende Geſchäfte er mit dem Tannhäuſer gemacht hat, und daß es daher nur reine Speculation, keine Aufgabe der Kunſt war, daß er Lohengrin auf die Bretter brachte. Pietät, oder Streben nach Idealität war es auch nicht, warum er den Lohengrin ſo brillant ausſtattete, denn Halevy's Roſenfee und Meyerbeer's Prophet genoſſen ihrer Zeit dieſelbe Vergünſtigung. Wir verſichern aber Hrn. Wirſing, daß, wenn er fortfährt, den Lohengrin in ſolcher Geſtalt, wie das erſte Mal, uns ferner vorzuführen, er nach der dritten Vorſtellung ſchon ein leeres Haus haben wird!

Daß daran nicht der Lohengrin, ſondern ſeine Aufführung Schuld ſein wird, brauchen wir wohl nicht erſt zu erwähnen!

Daß dieſe erſte Vorſtellung eine durchweg übereilte, und darum vielleicht ſo ganz verfehlte war, mag allenfalls eine Entſchuldigung für die Sänger und die Regie, aber keine für Hrn. Wirſing ſein. Er beweiſt gerade hierdurch, daß keine Ader von einer Künſtlernatur in ihm iſt. Er wollte den Lohengrin noch während der Leipziger Meſſe geben, das war die ganze Speculation! Darum dieſe wenigen und übereilten Proben, darum dieſer gehaltloſe Pomp, dieſer Mangel an Sicherheit und Verſtändniß der Mitſpielenden. Darum das Wagner'ſche Kunſtwerk förmlich auf die Folter geſpannt, und das Publikum mit dem Kunſtwerk gemartert. Alles aus Speculation! Es liegt etwas wahrhaft Fürchterliches in einer ſolchen kaufmänniſchen Theaterführung! —

Es herrſcht nur eine Stimme im Publikum über Hrn. Wirſing's Aufführung des Lohengrin, die Stimme der gerechteſten Indignation über eine ſolche Mißhandlung, zugleich mit der aufrichtigſten Bewunderung des unſterblichen Werkes, dem trotz aller Mißhandlung die lebhafteſte Theilnahme geſpendet wurde.

Daß das Publikum ſich mit Eifer und Wärme der Aufführung hingab, ſolange Wärme überhaupt möglich war, bewies die Aufnahme des erſten Actes, der unſtreitig in der Ausführung auch der beſte war. Wiederholter lebhafter Beifall unterbrach die Hauptnummern, namentlich das großartige erſte Finale. Nach dem erſten Act wurden nicht nur ſämmtliche Darſteller, ſondern auch der Kapellmeiſter Rietz und ſogar Hr. Wirſing gerufen. Bei einer guten Aufführung des Lohengrin ſteigert ſich aber das dramatiſche und muſikaliſche Intereſſe bis zur letzten Scene des letzten Actes fortwährend. Wie ſchlecht die Leipziger Aufführung war, geht ſchon daraus hervor, daß der zweite und dritte Act faſt ſpurlos vorübergingen, und nur am Schluß des Ganzen die Hauptdarſteller nochmals gerufen wurden. Ein Enthuſiasmus war ſelbſt bei denen unmöglich, welche den Lohengrin längſt kennen und über Alles verehren. Die wärmſte und lebhafteſte Empfänglichkeit brachte der größte Theil des Publikums mit — aber ſie wurde zu wenig unterſtützt, um nur einigermaßen aushalten zu können. Selbſt ſolche Nummern, welche ſchon in Concerten wahrhafte Beifallsſtürme erregt haben, wie der Brautzug, die Männerchöre, ließen kalt — eine unbegreifliche Thatſache, wenn man die Leipziger erſte Aufführung eben nicht geſehen hat!

Ob ein Fortſchritt in der Aufführung eintreten wird, müſſen wir geduldig erwarten, doch iſt wenig Hoffnung auf ein gründliches Beſſerwerden, ſolange die Rollenbeſetzung dieſelbe bleibt. Wir wünſchen es zur Ehre Leipzigs und zur Ehre der Kunſt! Zum Ruhme Wagner's mußte aber ſelbſt dieſer negative Erfolg das Seinige beitragen. Denn es iſt eine, wenn auch betrübende, dennoch erhebende Thatſache, daß ſelbſt eine ſolche Vorſtellung Wagner's erhabenes Kunſtwerk nicht zu tödten vermochte! — — — — —

Leipzig, 8ter Januar 1854. Hoplit.

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Fortsetzung.)

Neue Opern waren nur wenige: Tannhäuser, Linda von Chamounix, Indra und Rübezahl von Flotow. Der Erstere greift nur wenig durch, weil Styl und Form außerhalb der Fassungsgabe und dem Geschichtskreise des hiesigen Publikums liegen. Aus demselben Grund bleiben auch Euryanthe, Vestalin und unsere classischen Schauspiele leer. Unser Publikum will sich im Theater unbedingt amüsiren, deshalb sind die Italiener, sind Flotow, Benedix und Madame Birch seine Lieblinge. Ich könnte hier über Geschmacksrichtung u. s. w. philosophiren, allein ich würde damit nichts verbessern. Genug daß die Sache so ist, und auch so lange bleiben wird, bis Hr. Hoffmann ein paar Mal 100,000 Fl. daran wagen kann, um diesen Geschmack durch nur gediegene Opern und Darstellungen zu veredeln. Und wer weiß, ob er mit diesem Sümmchen ausreichte. Unter solchen Auspicien brauche ich Ihnen nicht mehr zu versichern, daß Indra ein alle Herzen und Füße bezaubernder Liebling ist, und Rübezahl (bereits zum fünften Mal gegeben) trotz seines unverständlichen Buchs immer mehr Terrain gewinnt. Freilich trägt hiezu auch unseres Mechanikers Oliff strahlende Sonne und die allerliebste Tänzerin Madame Baumann (die Gattin unseres Spieltenors) bei. Neu in Scene gesetzt wird jetzt die Oper Tony von dem Herzog von Coburg, neu einstudirt Titus und Freischütz. Letzterer mit neuen Maschinerien von dem genialen Maschinisten Carl Brandt. Die Darmstädter Hofbühne besitzt an diesem jungen Manne einen wahren Schatz, da er den Beifall an classischen Opern, man kann wohl sagen, am Schnürchen hat. Der Spohr'sche Faust legt Zeugniß davon ab, denn seitdem die Hexen auf Besen durch die Lüfte fliegen, und ein halbes Dutzend Commilitonen mit Blitzesschnelle oben zum Dachstuhl hinaus, seitdem will Alles, selbst die Anhänger der Herren ini und etti nur Spohr hören. Weshalb ist uns kein solcher Phönix beschieden?

In unserem Opernpersonal hat sich Manches wesentlich geändert. Unsere ci devant Prima-Donna Frau Behrend-Brandt hat uns in Folge merkantilischer Differenzen verlassen, und ist nun durch Miß Bywater ersetzt, insoferne eine kleine blasse Miguon eine stolze Jungestalt zu ersetzen im Stande ist. Dennoch singt Miß Bywater alle möglichen Elwiren und Prinzessinnen, und fürchtet sich vor keiner Bravour. In der That entströmen der kleinen Figur so kraftvolle Töne, daß man sich oft über ihre Identität zu täuschen glaubt. Dagegen lassen Vortrag und Spiel gänzlich kalt, und vom Text versteht man keine Sylbe. Sonst hat sich beim weiblichen Personal nichts wesentlich geändert. Frl. Werle gewinnt an Routine obgleich nur wenig an Geschmack, und giebt so ziemlich eine Rolle wie die andere. Ihre schöne markige Stimme und Brauchbarkeit jedoch sichern ihr eine Stellung als Altistin. In Partien wie Pierotto in Linda und ähnlichen verdient sie volle Anerkennung. Frl. J. Hoffmann, die Tochter unsers Directors, ist hier sehr beliebt und das mit Recht, denn sie hat an Allem gewonnen, an Technik, Spiel und innerer Erkenntniß. Nicht leicht wird sie als Zigaretta, Linda, Marie (Regimentstochter), Zerline, Rose-Marie (Rübezahl) und ähnlichen Partien übertroffen werden. Seit ich eine Befürchtung äußern, so ist es die allein, daß Frl. Hoffmann zu viel singt, und sich die Natur über kurz oder lang für solchen Mißbrauch der physischen Kräfte rächen dürfte. Von unserer Anschütz kann ich nur mittheilen, daß ihr Erscheinen jedesmal ein Festtag ist, und sie mit Recht die Entonia unserer Bühne genannt wird, denn ihre ungeschwächte Stimme besitzt noch immer den jugendlichen Timbre, die Blume, die sie von jeher ausgezeichnet hat. Was ihr sehr zum Vortheil gereicht, ist, daß sie in neuerer Zeit weder in Concerten noch im Museum singt, folglich für die Opernbesucher den Reiz der Neuheit und die Illusionen wach erhält. Frl. Turba ist in Liederspielen mit Recht beliebt, und giebt Partien wie d' Schwogerin Rosel, Kathel, Diavolina u. s. w. ganz allerliebst. Nur darf sie sich nicht bis zu singenden Pagen, z. B. Urban und Cherubin, versteigen.

Daß unsere wackere Hoffmann-Röhrig, als Alte in der Oper wie im Schauspiel thätig, kürzlich ihr 25jähriges Dienstjubiläum (Maurer und Schlosser) gefeiert, ist als ehrenwerth zu erwähnen.

Das männliche Personal ist bis auf die Herren Caspari, Dettmer, Leser, Hassel, Bissaur und Krug, deren Leistungen in diesen Blättern oft besprochen, neu organisirt. Als Heldentenor gefällt Hr. Auerbach, ein junger Mann mit ausgezeichneter Stimme, bereits vorgerückten Gesangsstudien und schönem Streben, obgleich die feineren Nüancen des Vortrags und ein bezeichnendes Spiel noch zu wünschen übrig bleiben. Hr. Roberti ist der beste von allen Candidaten, die nach Beck in die Schranken getreten sind. Aber er macht beim Publikum wenig Glück, weshalb man zwei Anfänger heranschult, die Herren Hartmuth und Rübsamz der Erstere mit anmuthvoller Stimme und bereits fortgeschrittener Schule zeigt jedoch nur wenig dramatische Anlage, der Zweite dagegen mit voluminösem Organ und bereits gewonnener Sicherheit im Spiel ist in der edlen Gesangskunst noch bedeutend unerfahren. Beide sind noch junge Männer

mit angenehmer Persönlichkeit und gerechten Ansprüchen an die Zukunft. Hr. Baumann, Spieltenor, ist auf dem besten Wege die komische und französische Oper en vogue zu bringen. Sein Spiel ist degagirt und die Persönlichkeit einnehmend. Schade, daß solche schätzbare Requisiten nicht durch eine leichte Höhe des Organs unterstützt werden. Der Schauspieler Hr. Werkenthin, an des Veteranen Haake Stelle für komische Alte und Intriguants zweckmäßig engagirt, wirkt zuweilen auch in der Oper mit (wie Frl. Werle im Schauspiel) und singt z. B. den Gouverneur in Fidelio und den wackeren Leuthold in Tell, mit Letzterem durch gutes Spiel drastisch wirksam. Im Schauspiel haben wir noch andere musikalische Intelligenzen, die sich jeden Tag Euterpens Dienst weihen könnten. Da ist unsere Janauschek, eine mit schöner Stimme und sehr elegantem Claviervortrage begabte Schauspielerin (leider jetzt unpäßlich und außer Aetivität) und Hr. Vollmer — der Gatte der berühmten Sängerin Marra-Vollmer — ein vorzüglicher Pianist, dabei wissenschaftlich gebildeter Musiker, und im Besitz guter musikalischer Werke. In dem netten Schauspiele „Am Clavier" erregen Beide als Virtuosen auf dem Piano Sensation. Ferner die Herren Friedrich Devrient und unser Komiker Hassel, nicht minder gute Musiker mit bedeutender Urtheilsfähigkeit, und Letzterer im Besitz des besten Flügels von Streicher und vieler elassischen Werke. Daß unser wackerer Schauspieler Grahn früher als erster Geiger bei dem Darmstädter Orchester engagirt war, ist bekannt. Auch er liegt schwer erkrankt darnieder, und es zweifeln die Aerzte an seinem Wiederaufkommen. Uebrigens glaube ich nicht, daß es noch ein zweites Theater giebt, welches so viele musikalische Schauspieler zählt wie das hiesige.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Frl. Kathinka Evers, vom Fenicetheater in Venedig, gastirte auf der Leipziger Bühne. Sie ist als Norma, als Rosina im „Barbier von Sevilla" und als Isabella in „Robert der Teufel" aufgetreten. Wir haben bereits bei Besprechung des neunten Abonnementconcertes Gelegenheit gehabt, die mannichfachen Vorzüge der Sängerin hervorzuheben, und sagten u. A., daß der für Frl. Evers entsprechendste Wirkungskreis die modeene italienische Oper zu sein scheine. Wir fanden bei ihrem Auftreten im Theater dies bestätigt. Frl. Evers ist durch und durch dramatische Sängerin mit einer südländischen Lebendigkeit und einem tüchtigen künstlerischen Verständniß in Gesang und Darstellung. Als Norma war die Sängerin nicht ganz wohl disponirt, konnte demnach auch nicht so nachhaltig wirken, wie als Rosina, obwohl erstere Partie dem Naturell der Künstlerin ungleich mehr entspricht, als letztere. In der Rossini'schen Oper hatte sie vorzugsweise durch den geschmackvollen Vortrag der Arie und ihrer Partie im Duett mit Figaro Erfolg. In einer in dem zweiten Act eingelegten Arie aus „Ernani" von Verdi fand sie Gelegenheit, ihre große Stimmengewandtheit und ihr vollständiges Vertrautsein mit dem modeen-italienischen Genre zu bethätigen.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Therese Milanollo hat ihr Thränen Krüglein nach Frankfurt gebracht und durch zwei übervolle Conceete im Theater neuen Ruhm und neues Geld gesammelt.

Ernst giebt in Stuttgart reich besuchte Concerte.

Hans v. Bülow hat in Bremen eine wahrhaft enthusiastische Aufnahme gefunden. Man erkannte in ihm nicht mehr den Schüler, sondern den Jünger seines Meisters Liszt, bestimmt, dessen Wirken fortzuführen, und es scheint, als ob mit der wachsenden öffentlichen Thätigkeit Bülow's auch seine Kraft, sein Talent wachse.

Ole Bull gab in Boston sein Abschieds-Concert, um sich wieder auf seine einsame Besitzung zurückzuziehen.

Henriette Sontag ist nach Baltimore gereist, um auch hier die Brillanten und Antiken ihrer Stimme in Gold umzusetzen. — Auch Fel. Liebhardt aus Wien, wird nach Ameeika gehen, weil ihr Vaterland Wien ihre Verdienste nicht mehr zu würdigen, oder, — nach dem neuen Begriffe den dieses Wort gewonnen hat, wirklich zu „würdigen" weiß. —

Der Pianist v. Kolb und der Sänger v. Osten veranstalten in Berlin drei Concerte für Gesang und Kammer-Instrumental-Musik, worin mit Mozart und Schumann auch Prinz Louis Ferdinand von Preußen, — in seinem F-Moll-Quartett vertreten sein wird. —

Der Männer-Gesangs-Verein in Cöln hat sein großes Winter-Concert zu milden Zwecken gegeben. Unter Mitwirkung der rühmlichst bekannten Cölner Landsleute, des Fel. Sophie Schloß und des Hrn. Jac. Offenbach. Der Zudrang des Publikums war außerordentlich. Von neuaufgeführten Piecen gefielen besonders: „Abendgruß", von F. Hiller, und „Frühling ohne Ende", von Reinecke. Dann auch nach Rücken's: „Am Neckar und Rhein" und F. Silchers: „Grablied zur See." —

Der Männer-Gesangs-Verein „Orpheus" in Dresden gab dem Andenken seines verstorbenen Ehrenmitgliedes, Friedr. Schneider, ein großes Concert.

Der Violin-Virtuose Art. Arnstein giebt in Berlin Concerte.

Joachim aus Hannover gab glänzenderfolgreiche Concerte in Düsseldorf, Elberfeld und Cöln. Die Nachricht, daß er in Düsseldorf an Schumann's Stelle treten werde, ist durchaus unbegründet. In dem in dieser Woche stattfindenden Abonnementconcert spielt derselbe in Leipzig.

Roger wird im Frühjahr sein Engagement in Paris ein für allemal aufgeben und sich auf längere Zeit in Italien niederlassen.

Die Sängerin la Grange erregt in der italienischen Oper zu Petersburg immer größeren Enthusiasmus und ist schon wieder für nächste Saison mit 95,000 Frcs. engagirt.

Frau Hasselt-Barth wird sich von der Bühne zurückziehen und in Wien eine Gesangsschule errichten.

Der Bassist Formes wird, aus London kommend, im April am Friedrich-Wilhelmstädter Theater zu Berlin einen größeren Gastrollen-Cyclus geben.

Tichatschek ist vom Director der deutschen Theater zu Ofen und Pesth eingeladen: im Frühjahr dort den Tannhäuser einzuführen, wozu jetzt schon große Vorbereitungen getroffen werden.

Otto Spindler, Ober-Virtuos in Hamburg, hat einen ehrenvollen Ruf nach London bekommen, um dort in den philharmonischen Concerten mitzuwirken.

Hector Berlioz hat von Elberfeld eine Einladung erhalten, im Laufe des Januar in einem Concert seine eigenen Compositionen zur Aufführung zu bringen. Man will ihm das Concert fertig arrangiren, und er soll, ohne eigene Gefahr, nur zur Direction von Paris nach Elberfeld kommen. Ein höchst ehrenvoller Ruf, welcher der Stadt Elberfeld nicht weniger zum Ruhm gereicht. — Von dort aus wird Berlioz sich nach Carlsruhe begeben, einer Einladung von E. Devrient folgend, um im dortigen Theater ein Concert zu arrangiren. Die ausgezeichnete Aufnahme, dessen sich Berlioz' Compositionen bei dem Carlsruher Musikfest zu erfreuen hatten, läßt die günstigsten Resultate für seinen wiederholten Besuch in Baden voraussehen.

Neue und neueinstudirte Opern. Balfe's „Krolanthe" hat bei zweiter Vorstellung in Wien besser gefallen, weil sehr viel gestrichen war; man behauptet dabei: sie würde immer mehr gefallen, jemehr gestrichen würde.

Auber schreibt jetzt seine letzte Oper (natürlich nach einem Text von Scribe); ob es auch ein wirklicher Schwanengesang wird, wollen wir erst erwarten. Meyerbeer's neueste Oper dagegen, von der berichtet wird, ist keinenfalls ein Schwanengesang, denn mit der zarten Natur eines Schwanes verträgt es sich nicht, daß hier, drei Orchester, mit einem Chore, zugleich wirken; eines derselben besteht nur aus kleinen Pfeifen und Flöten, um den Gesang von Waldvögeln nachzuahmen. — Soweit wären wir nun gekommen. — Aber bei Meyerbeer kann uns nichts mehr überraschen, während Flotow uns nie überrascht; — das ist der Unterschied zwischen Beiden.

Gluck's „Orpheus" wird im zweiten Concert des Frauen-Vereins zu Berlin aufgeführt; Johanna Wagner singt die Titelrolle. In Weimar wird dieselbe Oper zur Aufführung im Theater vorbereitet.

Rossini's „Moses" wurde im Theater zu Rom aufgeführt und entschieden — ausgepfiffen, während Verdi's Opern großes Glück machen. „Alles wie bei uns." —

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Concertmeister Lipinski in Dresden ist vom König von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsordens verliehen worden.

Concertmstr. Friedrich Rohr in Meiningen hat von dem Herzog von Meiningen die goldene Verdienstmedaille erhalten.

Vermischtes.

W. H. Riehl, der „Wohlbekannte" Süddeutschlands, der bisher in Augsburg ästhetische Studien trieb, soll als Professor nach München berufen sein. Wir bedauern die Münchner Universität, wenn sie soweit reducirt ist, derartige „Kräfte" zu ihrer Vervollkommnung an sich ziehen zu müssen! — —

A. Wallerstein's Ballet-Composition „Le Tarantelle" (neapolitanischer Nationaltanz) erfreut sich am königl. Hoftheater zu Hannover fortwährender Aufführung und Ansprache.

Frl. Babnigg in Hamburg hat dem Herzog von Coburg-Gotha ihre neuesten Lieder-Compositionen gewidmet, und dafür ein schmeichelhaftes Handschreiben und dito Geschenk erhalten.

Ein großes Musikfest wird im März zu Bonn stattfinden; die Einwohnerschaft hat schon 15,000 Thlr. dazu gezeichnet.

Franz Liszt hat endlich einmal die schon so lange Zeit ihn bestürmenden und absorbirenden Belehnungen mit Preisrichter-Aemtern bei Concurrenz-Arbeiten entschieden abgelehnt, was nicht Wunder nehmen darf, obschon einige Journale darüber sich verwundert zeigen. Ein Mann von Liszt's hoher Bedeutung und großer Wirksamkeit war dies sich, d. h. eben dieser seiner Wirksamkeit schuldig. Diese legt ihm höhere Pflichten auf, als die: einen großen Theil seines Lebens, seiner Kraft, der anonymen Mittelmäßigkeit, dem jugendlichen Zappeln nach Bedeutung, dem ganzen Schneegestöber von Concurrenz-Arbeiten überhaupt, zu widmen. — Gute Richter finden sich viele, der Liszts aber sehr wenige.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 4.** Den 20. Januar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Einiges zur Erwiderung (Schluß). — Die Manie des Dirigirens (Schluß). — Briefe aus Frankfurt a. M. (Schluß). — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Einiges zur Erwiderung

auf die im vor. Jahrg. dies. Bl. mitgetheilten Artikel: „Zur Würdigung R. Wagner's".

Von

F. Brendel.

(Schluß.)

Unser Vf. geht nun im 3ten Artikel (Bd. 39, Nr. 9) zu der specielleren Betrachtung der Kunstwerke über. Er beginnt dieselbe mit einer Parallele zwischen Wagner und Schiller, von der er zwar selbst sagt, daß er „keinerlei abschließende Resultate damit verbinden wolle", auf die er jedoch einiges Gewicht legt. „Schiller" heißt es, „bietet einer sich auf eine ideale, abstracte Höhe hinaufschraubenden Kritik im Einzelnen viele schwache Seiten. Seine Details leiden oft an rhetorischen Ueberladungen, seine Figuren an Monotonie, ihr allgemeiner Gehalt durchbricht häufig die persönliche Maske" u. s. w. Trotz dieser Fehler lasse sich die Nation ihren Schiller nicht rauben, sie liebe ihn, wie er ist, sie verzeihe diesem starken Geiste seine Irrthümer. In W. erblickt unser Vf. eine Schiller verwandte Natur. Beide haben den Drang, ihr Verhältniß zur Kunst, die ihnen gleichsam Mittel zum Zweck ist, festzustellen, sie werfen sich der Philosophie in die Arme, die Figuren Beider üben keine lebensvolle Macht über sie, sondern dienen mit dem Dichter einem idealen Zwecke. Beide arbeiten immer auf ein über die nächste, unmittelbarste Darstellung hinausliegendes Ziel fühlbar los: in der Form sind sie demgemäß rhetorisch, ohne Naivität, aber mächtig und erfassend, u. s. w. Ein durchgreifender Unterschied dieser verwandten Naturen finde sich — nicht zum Vortheile W's. — in der künstlerischen, sogar technischen Durchbildung. Schiller aber arbeitete sich aus dem Ungestüm seiner älteren Periode heraus, er gewann seinen Platz neben Göthe, dadurch, daß er sich den historischen Größen beugte, sowie dadurch, daß die classischen Kunstwerke, die er in sich aufnahm, Momente seiner Bildung wurden. W. dagegen ist mit einer in ihrer Art großartigen Unbeugsamkeit der Geschichte gegenüber stehen geblieben. Die Geschichte ist für diese starre Individualität nur eine feindselige Macht. Dieß rächt sich nothwendig. Der ganze Reichthum der Geschichte ist für ihn verloren. Am fühlbarsten muß sich dieß in der künstlerischen Form geltend machen, und man kann es nicht verschweigen, daß W. in seinen musikalischen Formen im Ganzen und Großen in einer Unförmlichkeit stecken geblieben ist, welche der der Schiller'schen Anfänge vollkommen

entspricht. Schiller und Göthe hauptsächlich verdanken wie die Durchbildung unserer Sprache. Der musikalische Ausdruck ist durch W. nicht erweitert worden, er hat die hier herrschende Sprachverwirrung mehr gesteigert, als beseitigt. — Ich kann die hier versuchte Parallele nicht glücklich nennen, obschon nicht in Abrede zu stellen ist, daß beide Künstler bei einer flüchtigen Betrachtung einige Aehnlichkeiten darbieten. Drei Sätze aber sind es namentlich, welche ich unserem Vf. gegenüberstelle. Zunächst ist die hervorgehobene Verwandtschaft in dem Kunstschaffen Beider bei näherer Betrachtung durchaus nicht zuzugeben. W. ist durchaus nicht Idealist im Schiller'schen Sinne, es ist kein Uebergewicht der Reflexion bei ihm in einem Grade, wie bei Schiller, ja man fühlt sich, wenn wir uns an W's. Polemik gegen einen vom Gefühl getrennten Verstand erinnern, versucht zu sagen, daß eher das Gegentheil der Fall ist. W's. Kunstwerke dienen keinem idealen Zwecke, sie sind lebendige, aus dem Boden künstlerischer Naivität entsprungene Kunstwerke. Unser Vf. jedoch hat dieselben so wenig durchlebt, daß er dieser Eigenschaften noch gar nicht inne geworden ist. Es ist ferner ein sehr zweifelhaftes Lob, welches Schiller gespendet wird, wenn die spätere Entwickelung desselben der seiner ersten Periode gegenüber als die einzig berechtigte hingestellt wird. Hegel in seiner Aesthetik nennt die „Räuber" ein Schauspiel für Knaben, und in den Worten unseres Vf's. ist der Einfluß dieser Auffassung, ist eine Hindeutung auf dieselbe nicht zu verkennen. Dieß Urtheil aber ist in dieser Schroffheit gar nicht zuzugeben. Wir haben in den späteren Werken Schiller's seine Individualität durchaus nicht mehr in dieser Concentration, in dieser hinreißenden Gewalt, in dieser Frische vor uns, obschon zugestanden werden muß, daß die Vorstellungen, an denen sich dieselbe in den „Räubern" darlegt, zum Theil knabenhafte sind. Ich erblicke ferner von meinem Standpunkt aus in der späteren Epoche — die größere Reife der Werke derselben und die relative Berechtigung dieser Entwickelung deshalb natürlich ohne Weiteres zugestanden — zum Theil auch anderseits beklagenswerthe Concessionen, welche Schiller und mit ihm sehr viele der größten deutschen Männer den Verhältnissen gebracht haben, bringen mußten, wenn sie sich halten wollten. Wir haben bei so vielen deutschen Größen ersten Ranges die traurige Erscheinung, wie dieselben in ihrem naturgemäßen Fortgang gehemmt, wie sie abgelenkt wurden von dem Ziele, welches sie von Haus aus erfaßt hatten, wie sie Opfer gebracht haben, um wenigstens einen Theil ihres Wesens zu retten. Jene in ihrer Art großartige Unbeugsamkeit" W's. ist aus diesem Grunde für uns eine seiner glänzendsten Eigenschaften, er bietet uns das höchst seltene Beispiel unbeugsamer Consequenz. Was endlich die Technik W's. betrifft, welche eine Folge seiner Starrheit der Geschichte gegenüber sein soll, so ist diese Folgerung bei den Haaren herbeigezogen, und enthält eine Vermengung von Theorie und Praxis. Der falsche Schluß ist dieser: Weil W. in seiner (späteren) Theorie Ungerechtigkeiten gegen die Geschichte sich hat zu Schulden kommen lassen, so folgt daraus, daß er auch in seiner (früheren) Praxis, die sich doch ganz naturgemäß aus dem Ueberkommenen entwickelt hat, zu weit gegangen sein muß. Weil dort ein gewisser Radicalismus herrscht, wird ihm hier die Berechtigung zu einem Fortschritt abgesprochen, wird dieser Fortschritt in gar nicht treffender Weise mit den Anfängen der Schiller'schen Naturpoesie verglichen. Allerdings ist W., wie auch ich zugestanden habe, in seiner Theorie zu weit gegangen; folgt aber daraus, daß deshalb auch seine davon ganz unabhängige Praxis, in die er doch alle brauchbaren Elemente der Vergangenheit aufgenommen hat, unzulässig ist? Das Geltenlassen einer solchen Behauptung würde die Zulässigkeit jeder Erweiterung in Zweifel ziehen, jeden Fortschritt unmöglich machen. Die Wagner'schen Reformen auf praktischem Gebiet sind getrennt von der Theorie zu betrachten, weil dieselben in seinen früheren Werken ganz unabhängig von derselben sind, und die Verbindung, in die unser Vf. beide Seiten zum Zweck der Beurtheilung der Technik der Wagner'schen Kunstwerke macht, muß darum eine durchaus unstatthafte genannt werde.

Der Hr. Vf. geht jetzt nach der Erörterung dieser allgemeinen Fragen auf das Speciellere ein und erblickt den Grundirrthum des ganzen Systems in Theorie und Praxis zunächst hauptsächlich darin, daß W. die Musik als Mittel des Ausdrucks betrachtet, daß er in der absoluten Musik die verwerfliche Richtung sieht, welche dieses Mittel zum Zweck macht. — Es ist hierauf zu erwidern, daß, so wenig allen Denen, welche Ausdeutungen der Werke der Instrumentalmusik versucht haben, eingefallen ist, die Musik „für ein bloßes Surrogat der Wortsprache" zu halten, — unser Vf. bringt in der That dieß Mißverständniß mit dem folgenden in Verbindung — eben so wenig W. daran gedacht hat, in der Musik ein bloßes Mittel zu sehen. Bisher aber strebte jede Kunst nach möglichst absoluter Geltung, sie suchte das Wesen jeder anderen in sich aufzunehmen und allein die Wirkungen zu erreichen, die nur allen Künsten zusammen möglich sind. Das Neue des Wagner'schen Standpunktes besteht im Gegensatz hierzu darin, daß jede Kunst auf das ihr von der Natur gesteckte Maaß zurückgeführt wird, besteht in der ge-

nauen Erkenntniß desjenigen, was jede Kunst mit den ihr gegebenen Mitteln zu leisten vermag. So wird auch die Tonkunst beschränkt auf das Gebiet, was derselben eigenthümlich zugehört. Hierin ist sie selbstständig, und W. denkt nicht daran, diese Rechte der Tonkunst zu schmälern. Er gebraucht bekanntlich in Bezug auf Poesie und Musik das Bild von Mann und Weib. Von dem Verhältniß eines Mittels zum Zweck ist nirgends die Rede; unser Vf. schlägt sich auch hier ganz allein mit einem selbstgeschaffenen Mißverständniß herum, und wenn er daher behauptet, die Musik habe ihre eigene, unübersetzbare Sprache, so ist das ein Satz, den in dem Sinne, in welchem er denselben ausspricht, im Ernst Niemand bestritten hat. Die reine Instrumentalmusik hatte, dieß ist das Wesentliche, als Sonderkunst ihre große Berechtigung und die Anerkennung der selbstständigen Bedeutung derselben auf dieser Stufe der Entwickelung, die Anerkennung derselben als historischer Erscheinung, verträgt sich vollkommen mit dem Wagner'schen Standpunkt. Jetzt aber hat die reine Instrumentalmusik diesen Weg durchlaufen, sie hat sich der Poesie in einem Grade genähert, daß sie nur in der innigeren Verbindung mit derselben eine Zukunft besitzt. Ihre absolute Geltung geht auf diese Weise allerdings verloren, aber zum Mittel herabgesetzt erscheint sie dadurch keineswegs. Mit größter Entschiedenheit hat der Gang der Geschichte auf diesen Punkt hingedrängt; Wagner's That ist, diese Aufgabe erkannt, den Strom der Entwickelung in diese neue Bahn geleitet zu haben. Hiernach hat die Tonkunst in beschränkterer Sphäre ganz noch die bisherige Stellung; in umfassenderen Zusammenhange jedoch findet sie die Erlösung aus der bisherigen Verzauberung, in der sie eine Sprache suchte, die sie immer nicht zufinden vermochte, in der Poesie. Unser Vf. aber muß consequenter Weise dieß Alles mißverstehen, weil ihm die letzte Epoche des Beethoven'schen Schaffens ein Räthsel geblieben ist. So fehlt ihm der Schlüssel zum Verständniß der Folgerungen, und er läßt sich verleiten, Ansichten zur Widerlegung W's. aufzustellen, auf deren Beseitigung der Gang der Kunst schon seit 40 Jahren hingearbeitet hat.

Die Verbindung, in die der Hr. Vf. die verschiedenen Erörterungen bringt, sind sehr willkührlicher Natur. Im 5ten Artikel (Bd. 39, Nr. 11) führt ihn die von ihm behauptete Selbstständigkeit der musikalischen Sprache zu der Betrachtung des musikalisch-technischen Theiles in den Wagner'schen Kunstwerken. Er bemerkt, die musikalische Sprache habe auch ihre Grammatik, und nimmt in Folge dieser Wendung Gelegenheit, diese Seite näher in's Auge zu fassen. Auch hier wird die Vergangenheit, werden die Errungenschaften der bisherigen Kunstentfaltung als ein Festes, Unumstößliches, als der Maaßstab betrachtet, an dem jede Neuerung zu messen. Die Vorwürfe, welche der Vf. gegen W's. Technik ausspricht, reduciren sich in der Hauptsache auf diesen Irrthum. Die musikalische Technik aber ist keine absolute, ein für alle Mal festgestellte, im Gegentheil gerade sie zeigt im Laufe der Geschichte die gewaltigsten Umbildungen, so daß jede neue Erscheinung auch nach dieser Seite hin reformatorisch auftritt. Wir haben in dieser Beziehung feste, von der Natur gegebene, unwandelbare Gesetze, auf dieser Grundlage aber die stete Beweglichkeit des Lebens. Es ist der Unterschied des Gesetzes und der Regel, wie L. Köhler sehr treffend vor kurzem brieflich sich ausdrückte, welchen unser Vf. übersieht. Jenes ist das von der Natur gegebene Unwandelbare, diese das Resultat eines besonderen Kunststyles. Sollen demnach derartige Untersuchungen wirklich fruchtbringend sein, so ist dieß Verhältniß vor allen Dingen festzustellen. Nachher kann man fragen, ob der von einem Einzelnen gethane Schritt der richtige ist, man kann erörtern, ob der Reformator überall schon seinem Princip genügt, ob er überall schon den einzig entsprechenden, höchsten Ausdruck gefunden hat, ob jede Note feststeht. So wenig nun W. dieß Letztere von sich behaupten, so sehr er hier der individuellen Freiheit Raum geben wird, eben so sehr ist in Bezug auf das Erstere zu sagen, daß seine Erweiterungen ein wirklicher Fortschritt, die Neuerungen des Genies sind, die sich mit Nothwendigkeit aus seiner Richtung ergeben. Abgesehen hiervon, so beweist schon die Wirkung die Berechtigung des Wagner'schen Kunststyles. Es ist gleichgültig, auf welchem Wege Jemand eine solche Wirkung erreicht, wenn sie als die entsprechende anerkannt werden muß, denn bekanntlich ist die Kunst nicht der Regeln wegen da, sondern das Umgekehrte der Fall.

Im 6ten und 7ten Artikel (Nr. 12 und 13) kommt der Hr. Vf. auf die eigenthümliche Natur des sprachlichen und musikalischen Ausdruckes zu sprechen. Er verlangt, daß dieselben gleichmäßig berücksichtigt, daß zwischen beiden Sprachen ein Vergleich zu Stande gebracht werde, bei dem jede einzelne, obgleich sie Manches aufgeben muß, doch bestehen könne. Beide, sagt er, vermögen die Empfindung darzustellen, die Wortsprache aber ist reicher, sie gebietet über Vorstellungen, die sie schließlich bis zu Ideen zu erheben weiß. Bis in die Region des Gedankens vermag ihr die Musik nicht zu folgen. Die Musik giebt nur die Empfindung, das Drama muß uns in eine Welt bestimmter, thatsächlicher Voraussetzungen, Vorstellungen, selbst gewisser Ideen einführen. Interessant sei es nun, in der Kunstgeschichte zu verfolgen, in welches Ver-

hältniß man beide widerstreitende Seiten brachte. Dieß führt zu einer Besprechung der verschiedenen Ausdrucksweisen, des Dialogs, sowie des Recitativs in der italienischen und französischen Oper, des Melodrams, des Ensembles. Schließlich gelangt unser Vf. dahin, diese Ausdrucksweisen und Formen W. gegenüber gerechtfertigt zu finden; W., sagt er, habe wohl die der Natur seiner Stoffe entsprechende, aber durchaus nicht die absolute Form der Oper gefunden; eine solche gebe es überhaupt nicht; zwei selbstständige Ausdrucksweisen, die in ihren Extremen jede Vermittlung unmöglich machen, müßten sich in der Oper vertragen. Der Hr. Vf. wird auf diese Weise zum Vertheidiger des Dialogs in der Oper. — Wir sehen in dieser Erörterung einen großen Reichthum ästhetischer Probleme, deren ausführliche Besprechung jedoch über die hier gesteckten Schranken hinausführen müßte. Hier sei deshalb nur Folgendes bemerkt: Es soll gar nicht geläugnet werden, daß jene Ausdrucksweisen, z. B. der Dialog in der Oper, ihr wohlbegründetes, geschichtliches Recht besitzen. Die Alten aber waren darin weit gewissenhafter und schieden sorgfältiger das, was einer musikalischen Behandlung fähig war, so wie das, was in Folge seiner unmusikalischen Beschaffenheit dem Dialog anheimfallen mußte. Es ist das Peinlichste, einen Inhalt, der seiner Natur nach der musikalischen Behandlung widerstrebt, musikalisch behandelt zu sehen. Die Beseitigung des Dialogs, die Aufnahme des Recitativs, der durch W. bewirkte Fortschritt sind daher zunächst nur eine formelle Consequenz, und vermögen *allein* das vorhandene Mißverhältniß allerdings zwar weniger fühlbar zu machen, in der That aber nicht völlig zu beseitigen. Aber es ist dieß in der That auch nur die *eine* Seite der Sache, die andere, in der erst die wahre Lösung enthalten ist, wird von unserem Vf. gar nicht erwähnt. Sie liegt darin, daß W. von Haus aus Stoffe verlangt, welche wirklich den vorhandenen künstlerischen Ausdrucksmitteln entsprechen, daß er sein Kunstwerk der Zukunft an Bedingungen knüpft, die von den gegenwärtigen ihrer innersten Natur nach verschiedene Stoffe zur Folge haben. Unser Vf. hat das vorhandene Mißverhältniß richtig erkannt, aber er geräth auf einen Abweg, indem er den jetzt erwähnten, alles entscheidenden Umstand außer Augen läßt. Findet er nun, daß jenes Mißverhältniß in den Wagner'schen Opern noch nicht völlig zur Ausgleichung gekommen ist, so ist ganz im Allgemeinen darauf zu erwidern, daß diese Letzteren noch nicht das Kunstwerk der Zukunft sind, daß dieselben mit Hindernissen zu kämpfen haben, deren Ursache in der gegenwärtig herrschenden Weltanschauung zu suchen ist. Abgesehen hiervon jedoch ist die Richtigkeit seiner Ausstellungen z. B. gegen den „hausväterlichen Edelmuth" des Landgrafen im Tannhäuser sehr in Zweifel zu ziehen und eine vorurtheilsfreiere Betrachtung würde jedenfalls die Einsicht zum Resultat haben, wie in den Wagner'schen Opern das vorhandene Mißverhältniß in einem Grade zur Ausgleichung gekommen ist, für den wir kein zweites Beispiel in der Geschichte bis jetzt besitzen. — Das Gesagte enthält meiner Ansicht nach den Hauptpunkt, auf den eine Widerlegung der Sätze unseres Vf's. zu basiren. Auf eine ausführlichere Entwickelung kann, wie schon bemerkt, hier nicht eingegangen werden. Beiläufig allein sei nur noch erwähnt, daß, wenn unser Vf. behauptet, die Kunst *könne* nie volle Wirklichkeit geben, und darum den Wechsel von Dialog und Musik gerechtfertigt findet, dieß ein Grundsatz von so vager Beschaffenheit ist, daß sich aus demselben Alles und Jedes, auch das Verkehrteste würde rechtfertigen lassen.

Was nun im weiten Verlauf (Artikel 8, Nr. 19) zur Erörterung gelangt, ist zum Theil schon in dem Eingange meiner Besprechung erwähnt worden. Auf die dort befindliche Episode aber, in der auf angebliche Schüler und Nachfolger W's. eingegangen wird, Rücksicht zu nehmen, ist hier nicht der Ort. Nur so viel sei bemerkt, daß diese Schule in der von unserem Vf. bezeichneten Weise in Wahrheit gar nicht existirt.

In dem Schlußartikel (A. 9, Nr. 19) knüpft unser Vf. an das in seiner Einleitung Gesagte wieder an und sucht die Herbheit des im Verlauf seiner Darstellung erhobenen Widerspruches durch die wiederholte Anerkennung der Totalerscheinung W's. zu mildern. Wenn er dabei sagt, daß er eine Widerlegung des Systems nicht beabsichtigt habe, da dasselbe in Folge seiner Schroffheit nur die gewinnen würde, die in Folge ihrer ganzen Richtung demselben anhängen *müßten*, so bedarf ein solcher Ausspruch nach alle dem, was in diesem Abschnitt vorgebracht wurde, keiner weiteren Berichtigung.

Ich wiederhole schließlich, was ich schon im Eingange gesagt habe: Wir sehen, wie fast Alles, was der Hr. Vf. entgegengestellt hat, auf einem durchgreifenden Mißverständniß, auf dem Umstand beruht, daß sein in Wahrheit überwundener Standpunkt nicht die Fähigkeit besitzt, die Bestrebungen der Gegenwart überhaupt rein und ungetrübt aufzufassen; ihm wird auf diesem Standpunkt das schönste Bild der Neuzeit zur Carricatur. Innerhalb seiner Sphäre jedoch ist unser Vf. einer der tüchtigsten, geistvollsten Vertreter, und ich mache ihm das Zugeständniß, daß seine Ansichten für den nicht ausreichend Vertrauten, Schwankenden, überhaupt für den, in welchem das Neue nicht unmittelbar lebendig, keineswegs bedeutungslos erscheinen,

während ſie für uns in der That längſt beſeitigt und abgethan ſind. Auch das ſei wiederholt, daß meine Erwiderung nicht mit der Prätention auftritt, jede Frage zu vollem Abſchluß gebracht, bis zur Spitze der Entſcheidung verfolgt zu haben. Zweck derſelben war, einer gefährlich ſcheinenden Oppoſition gegenüber die Möglichkeit der Wiederlegung darzuthun. Es iſt dieß zugleich nach dieſer Seite hin ein Beweis für die Wahrheit unſeres in dieſem Abſchnitt näher entwickelten Standpunktes.

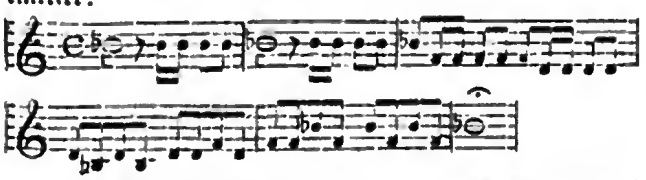
Nachſchrift. Wie ich ſchon im Eingange erklärte, war es der Beſtimmung des Obigen nicht entſprechend, darin ausführlich und Schritt vor Schritt dem Hrn. Verf. zu folgen. Es würde dies ein ziemlich weitſchichtiges Unternehmen geweſen ſein, und dazu mindeſtens derſelbe Raum gehört haben, den jene Artikel, auf die ſich meine Erwiderung bezieht, einnehmen. Hier habe ich dies Bruchſtück mitgetheilt, weil eine Entgegnung nothwendig war. Intereſſant würde es nun ſein, wenn die gegebenen Anregungen von Anderen weiter verfolgt würden, wenn Andere ſich veranlaßt ſehen ſollten, einzelne Sätze herauszugreifen und beſonders zu erörtern. F. B.

Die Manie des Dirigirens.

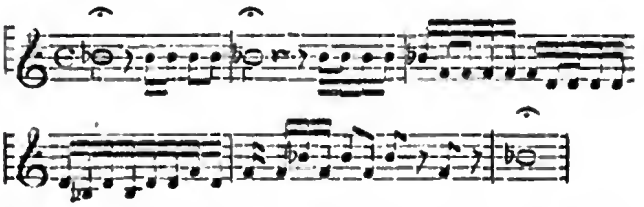
(Schluß.)

Einige concrete Fälle, die wir aus eigener Beobachtung kennen, mögen das Geſagte erläutern. Eine der eminenteſten Leiſtungen des Leipziger Gewandhausorcheſters iſt der Vortrag der Beethoven'ſchen Ouvertüre zu Leonore, Nr. 3, C-Dur. Die Aufführung dieſer Ouvertüre hatte Mendelsſohn zu einer Vollendung ausgearbeitet, welche von keinem Orcheſter übertroffen werden kann. Seine Auffaſſung hat ſich unter den folgenden Dirigenten, ſowie im Orcheſter traditionell lebendig erhalten. Als nun im vorigen Jahre Gade wiederholt aus Dänemark als Dirigent der Gewandhausconcerte berufen war, erlebten wir folgende Scene in einer Probe.

Als das bekannte Trompetenſolo in B-Dur eintritt:

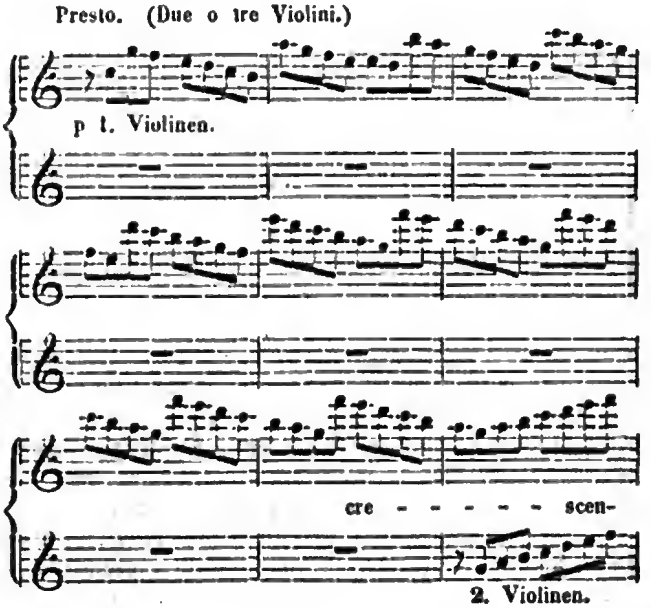


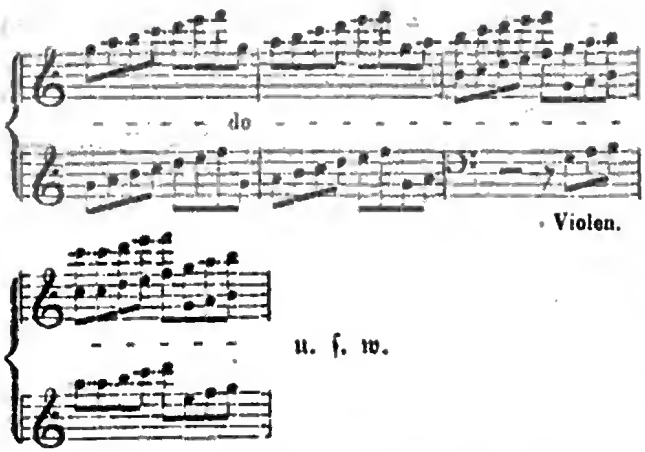
rundete der erſte Trompeter den ganzen Gedanken mit vollkommen berechtigter Freiheit, ſo ab, wie Mendelsſohn dieſe Stelle aufgefaßt hatte; wenn man es durch Taeteintheilung wiedergeben wollte, ungefähr, aber natürlich nur ſehr annähernd, ſo:



Gade verſuchte hierbei zu dirigiren, natürlich ohne Erfolg. Er verlangt die Stelle noch einmal, Hr. Burkhardt bläſt ſie mit Virtuoſität gerade ebenſo. Jetzt kam es zu einer höchſt ergötzlichen Diſcuſſion, zwiſchen dem Anhänger des ſtrengen Taetes und dem Anhänger der Phraſe, in welcher letzterer — nämlich das Orcheſtermitglied gegenüber dem Director — ſein Recht ſo entſchieden behauptete, daß Gade, ein einſichtsvoller und gewandter Dirigent, vor der Mendelsſohn'ſchen Auffaſſung, wie ſie der erſte Trompeter vollendet wiedergab, — die Waffen ſtreckte, und das Dirigiren bei dieſer Stelle unterließ.

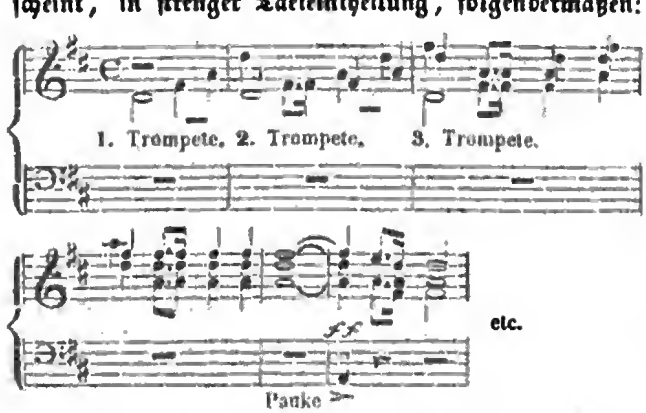
Man wird uns hier einwenden, das ſei ein einzelner Fall, und zwar bei einem Solo, in welchem man jedem Inſtrument ganz natürlich Freiheit geben müſſe. — Betrachten wir alſo mehr Fälle, zunächſt ein Uniſono mehrerer Inſtrumente. Wir finden in derſelben Leonoren-Ouvertüre ſogleich ein Beiſpiel dafür, in dem großartigen Eintritt des Presto in C-Dur, welches zuerſt von den erſten Violinen ausgeführt, und ſodann von dem übrigen Streichquartett im Uniſono aufgenommen wird:





Wird zu dieser cadenzartigen Phrase der ersten Violinen, bis zum Eintritt der übrigen Stimmen ein Dirigent den Tact schlagen wollen? Wenn er es thut, so kehren sich die ersten Violinen gewiß nicht daran, sondern folgen ihrem Concertmeister, indem sie die ganzen ersten 8 Tacte ohne Takteinschnitte in einem Zuge phrasiren. Es genügt, daß der Dirigent die Eintritte den übrigen Stimmen des Streichquartettes einfach markirt — ein ausgedehnteres Tactiren ist hier völlig nutzlos.

Wir gehen weiter, zum mehrstimmigen Satz. Wir erinnern an die Trompeten-Fanfare in D-Dur, welche die Abfarth in Mendelssohn's Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" charakterisirt. Sie erscheint, in strenger Takteintheilung, folgendermaßen:



Bei dieser Stelle legte Mendelssohn den Tactstock weg, und ließ den Stimmen, sogar dem Einsatz der Pauke des trefflichen Pfund, freie Gewähr, bis zu dem Fortissimo, wo das volle Orchester eintritt. Durch diese Freiheit kam eine Abrundung und ein Schwung in diese, an sich sehr einfache Phrase, welcher durch ein peinliches Dirigiren nie erreicht werden konnte. Im Gegentheil kann durch ein pedantisches Taethacken diese ganze Phrase zu einem ordinären Trompetenstückchen augenblicklich heruntergerissen werden.

Dies ist ein Fall für hundert. Wir haben ein Beispiel aus der Mendelssohn'schen Musik gewählt, weil bei dieser solche Fälle im Ganzen selten sind. Bei Beethoven sind sie aber überaus häufig, und treten im vollen Orchester überhaupt um so mehr zu Tage, je polyphoner die Schreibart geworden ist. Die Nachbeethoven'sche Zeit, in Schumann, Berlioz und Wagner repräsentirt, verlangt folglich die größte Freiheit des Dirigirens, wie des Vortrags, und kann unter den Händen eines mechanisch tactirenden Dirigenten und eines mechanisch spielenden Orchesters nie zur Geltung kommen — ein wesentlicher Grund, warum an vielen Orten diese Compositionen weder ausreichend ausgeführt, noch genügend verstanden werden können.

Man wird uns hier vielleicht entgegnen, daß Berlioz, der einer der größten jetzt lebenden Dirigenten ist, dieses Princip bei der Aufführung seiner eigenen Werke nicht befolgte, indem er ein ziemlich strenger, jeden guten Tacttheil scharf markirender, und dem Orchester dadurch nur wenig Freiheit gestattender Dirigent sei.

Zunächst müssen wir hier einschalten, daß Berlioz in dem Sinne rein mechanisch geschulter Orchester kein strenger, sondern ein sehr freier Dirigent ist. Wir erfuhren das von jenem, schon oben erwähnten Orchester-Mechaniker, welcher geradezu behauptete, „Berlioz könne nicht einmal seine „eigenen Werke dirigiren!" — Dieser Hr. Kapellmeister belehrte mich in einer Probe zu Berlioz „Faust", und belegte seine Behauptung durch folgendes schlagende Beispiel: „Sehen Sie nur, wie er den $\frac{4}{4}$ Tact tactirt! Er giebt nur zwei Schläge auf das erste und vierte Achtel. Und jeder gute Dirigent muß doch im $\frac{4}{4}$ Tact das erste, dritte, vierte und sechste Achtel markiren — sonst hat er das Orchester nicht in seiner Hand!" — Desselben Meisters würdige Orchestermitglieder bestätigten, daß sie mit Berlioz nicht spielen könnten — „denn er dirigire viel zu sehr Oben hinaus!" — Nachdem aber die Proben vorüber waren, gestanden sie allerdings ein: „Er dirigire zwar ganz anders, als sie es von ihrem Kapellmeister gewohnt seien — wenn man sich aber an Berlioz gewöhnt habe, ließe es sich doch sehr sicher mit ihm spielen! —

Im Grunde ergeht es Berlioz hier beim Dirigiren ebenso, wie es ihm mit seinen Werken überhaupt ergangen ist. Er hat niemals vollkommen freie Hand gehabt, er war stets gehemmt und gebunden, war tausend Vorurtheilen, Traditionen, intellectuellen und materiellen Hindernissen oft machtlos unterworfen.

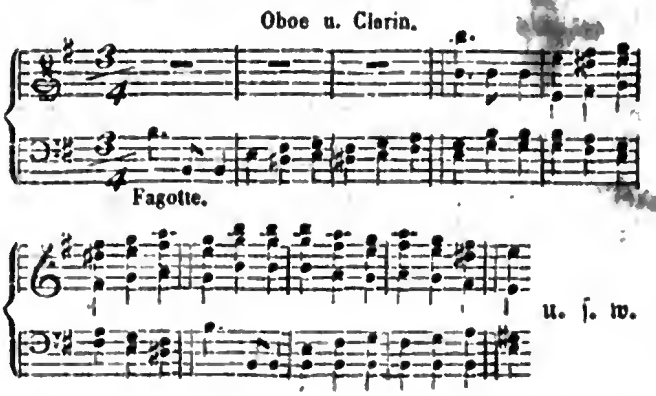
Berlioz leiſtet aber trotzdem als Dirigent, was noch Keiner vor ihm geleiſtet hat. Er hat die Orcheſter des ganzen gebildeten Europa der Reihe nach dirigirt, iſt nur mit ſeinem Taetſtock und Partituren gereiſt, und hat, trotzdem, daß er faſt allenthalben nur Widerſtreben oder Mißverſtehen ſeiner Intentionen fand, dennoch wahrhafte Siege über die Orcheſter errungen, deren Einige ihm mit Enthuſiasmus für immer ergeben blieben. Was es heißt, ein vollkommen fremdes, an andere Werke, an andere Manier, ja ſogar an eine andere Sprache gewöhntes Orcheſter dahin zu bringen, kann nur der beurtheilen, welcher einmal in ähnlichem Falle war.

Berlioz hat allein in Deutſchland über ein Viertelhundert verſchiedener Orcheſter unter ſeiner Leitung gehabt. Er konnte unmöglich jedes Orcheſter nach der, bei demſelben üblichen Manier dirigiren. Er mußte daher eine Directionsweiſe annehmen, welche jedem Orcheſter, von nur einiger Intelligenz, auch ohne große Gewandheit, Sicherheit und Freiheit, zugänglich und angemeſſen war. Er mußte bei der Schwierigkeit ſeiner Werke, ſowohl nach harmoniſcher als rhythmiſcher Seite, ſich vor allen Dingen der Feſtigkeit des Orcheſters verſichern — und weiter konnte er es nirgends bringen. Denn ſobald das Orcheſter nur einigermaßen feſt und ſicher war, mußte er ſeine Werke aufführen und weiter reiſen, um anderwärts von Neuem zu beginnen.

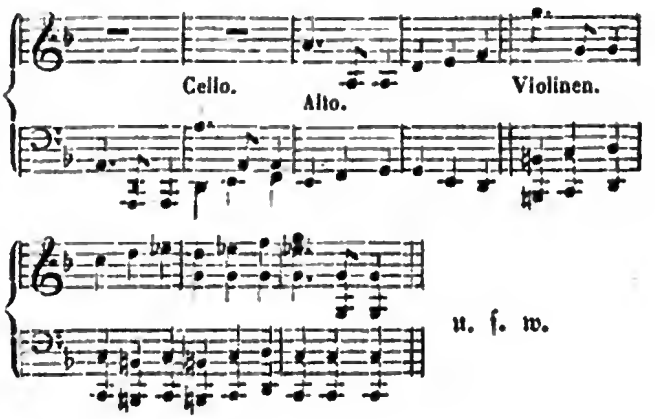
Hätte Berlioz während ſeines 25jährigen Wirkens ein und daſſelbe große Orcheſter unter ſeiner Hand gehabt — es wäre das erſte Orcheſter der Welt geworden! Und man würde erfahren haben, wie ganz anders dieſes Orcheſter von ihm dirigirt würde; mit wie wenig Aufwand äußerer, mechaniſcher Mittel, und mit welcher Freiheit und großartigen Declamation.

Liſzt war es zuerſt, welcher die, im Princip von ihm als einzig richtig erkannte Art des Dirigirens conſequent durchführte, und dabei natürlich bei fremden Orcheſtern auf Mißverſtändniſſe, auf Widerſtand und Hinderniſſe aller Art ſtoßen mußte, ohne ſich dadurch irre machen zu laſſen. Das Weimarer Orcheſter aber folgte ſeinen Intentionen, und iſt dadurch zu einer Vortrefflichkeit des Vortrages herangebildet worden, welche bei den wenigen disponiblen Kräften dieſes kleinen Orcheſters überraſchen muß, und den beſten thatſächlichen Beweis für die Wichtigkeit der Methode darlegt, wie ſie Liſzt durchführt.

Daß Beethoven die Behandlung ſeiner ſpäteren großen Werke von Seiten der Dirigenten nach dem Gedankengange und nicht nach der Taeteintheilung ausdrücklich wünſchte, davon finden ſich in ſeinen Partituren mehrere Beiſpiele, unter denen wir das bekannteſte und zugleich merkwürdigſte herausheben wollen. Jeder Muſiker weiß, daß in der Partitur des zweiten Satzes der 9ten Symphonie, in der Durchführung des Scherzo, ſich die Ueberſchriften finden: „Ritmo di tre battute" und „Ritmo di quattro battute". Wozu ſind dieſe Ueberſchriften da? Etwa, damit der Leſer der Partitur den drei- und viertaetigen Rhythmus ſieht? Wenn er dieſe rhythmiſchen Behandlungen nicht auch ohne die Ueberſchrift herausfindet, dann mag er das Partituren-Leſen überhaupt bleiben laſſen! — Beethoven hat dieſe Bezeichnung offenbar in der Abſicht gewählt, damit der Dirigent ſich darnach richten ſoll. Wir nennen dieſes Beiſpiel deshalb das merkwürdigſte, weil wir, trotzdem daß Beethoven's Abſicht hier klar und deutlich ausgeſprochen iſt, noch außer Liſzt keinen Dirigenten geſehen haben, welcher durch ſein Tactiren bewieſen hätte, daß er Beethoven's Abſicht verſtand. Der „Ritmo di tre battute"



ſoll offenbar vom Dirigenten ſo taetirt werden, wie ein $\frac{3}{4}$ Taet, ſo daß je 3 und 3 Tacte, welche zu einem rhythmiſchen Gedanken gehören, auch durch den Dirigenten als zuſammengehörig bezeichnet werden. — Ebenſo ſoll der, noch complicirtere, und gleich beim Eintritt polyphon gehaltene „Ritmo di quattro battute" (wir führen blos das Streichquartett an)



nach den angedeuteten Doppeltheilſtrichen, alſo wie ein $\frac{12}{4}$ Taet vom Dirigenten behandelt werden, wenn die Beethoven'ſche Bezeichnung, ſowie der muſikaliſche Gedanke, zur richtigen Geltung gelangen ſollen.

Aehnliche Beiſpiele finden wir in Berlioz' Partituren ſehr häufig. Wir erinnern z. B. an den Mittelſatz im Sylphenchor des Fauſt, (Fis-Moll) in welchem je drei Taete des Allegro ($\frac{4}{4}$) von Berlioz in drei Schlägen ſo zuſammengefaßt und dirigirt werden, als bildeten ſie einen zuſammengehörigen $\frac{4}{4}$ Taet mit Triolen, weil nach dem muſikaliſchen Gedanken — eine Fortführung des vorangehenden Andante in $\frac{3}{4}$ Taet (D-Dur) — ſtets drei Taete des $\frac{4}{4}$ Allegro verbunden ſind.

Erinnern wir noch ſchließlich, ohne die Beiſpiele hier unnöthig zu vermehren, an einen Ausſpruch R. Wagner's, in ſeiner Mittheilung an die Dirigenten „über die Aufführung des Tannhäuſer". Er bezieht ſich zwar hier zunächſt auf die Sänger, doch bleibt das Prineip immer daſſelbe, und wird von ihm in der ſpeciellen Beſprechung des freien Vortrages der Tannhäuſer-Ouvertüre, auch auf die Inſtrumentalmuſik angewendet.

„Da ich mich durchgängig bemühte, in den recitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmiſch genau meiner Abſicht des Ausdruckes entſprechend zu bezeichnen, ſo erſuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächſt dieſe Stellen nach der beſtimmten Geltung der Noten ſcharf im Tacte, und in einem dem Charakter der Rede entſprechenden Zeitmaaße auszuführen. Bin ich nun ſo glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweiſe von den Sängern als richtig empfunden zu ſehen, und iſt dieſe ſonach mit Beſtimmtheit von ihnen aufgenommen worden, ſo dringe ich dann endlich auf faſt gänzliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen muſikaliſchen Taetes, der bis dahin nur ein mechaniſches Hülfsmittel zur Verſtändigung zwiſchen Componiſt und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieſer Verſtändigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner läſtig gewordenes Werkzeug bei Seite zu werfen iſt." — —

Faſſen wir das bisher Geſagte zuſammen, ſo läßt ſich im Allgemeinen — ohne für den einzelnen Fall eine maaßgebende Regel aufſtellen zu können, da die Intelligenz des Dirigenten eben über der Regel ſtehen muß, ohne ſich jedoch in das Regelloſe zu verlieren — Folgendes, durch Erfahrung und Beiſpiele thatſächlich Feſtgeſtellte ausſprechen:

Je polyphoner und polyrhythmiſcher die Compoſitionen ſind, deſto mehr muß der Dirigent auf declamatoriſche Accentuation der einzelnen Stimmen, und auf periodiſchen Vortrag in den ganzen Orcheſtermaſſen dringen. Das Abrunden der Perioden, und das Phraſiren zuſammenhängender muſikaliſcher Gedanken iſt das höhere Element des Vortrages, welches den äußeren Hülfsmitteln, der mechaniſchen Eintheilung und groben Verſinnlichung durch das Werkzeug des Taetes, niemals geopfert werden darf!

Hoplit.

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Zwei Größen von ganz verſchiedener Art, die an unſerem künſtleriſchen Horizont erſchienen, ſind Hector Berlioz und Thereſe Milanollo. Der Erſtere führte hier im Auguſt mehrere ſeiner Werke auf, „Harald", „die Verdammniß des Fauſt" u. A. Sympathien gewannen ſich dieſe Sachen bei dem gebildeten Theil der Muſiker und des Publikums. Die Maſſe hat ihn nicht verſtanden, und unſere Terroriſten oder Zöpfe haben ihn ſogar in die Acht erklärt. Seine beiden Concerte wurden daher nur ſpärlich beſucht. Innig gefreut hat es mich daher, daß Berlioz bei Ihnen in Leipzig Anerkennung gefunden. Die Milanollo gab drei Concerte bei gedrängt vollen Häuſern. Ueber das Spiel dieſer jungen Muſe noch berichten zu wollen, wäre in der That Luxus. Doch ſei von einer gerechten Indignation hier die Rede, die Jeden erfüllen muß, der die Kunſt von einem idealen Geſichtspunkt erfaßt, indem der Geldwucher Papa Milanollo's das göttliche Talent ſeiner Tochter gleichſam von Jahrmarkt zu Jahrmarkt treibt, und da ohne Raſt aufſpielen läßt, ſo lange noch die Nerven zuſammenhalten. Wo iſt es da möglich die poetiſche Begeiſterung zu behalten, die ihr zum Attribut beigegeben ward? Deshalb fand ich, daß ihr Spiel bedeutend in Erſchlaffung gerathen, und ſie ſelbſt ſehr übel ausſieht. Ich fürchte ſehr, der Blüthenſtaub ihres Genius wird ſich nach und nach in Frankfurter Rechenſcheine, in engliſche Guineen und ruſſiſche Silberrubel verwandeln.

Ueber unſer Virtuoſenthum in loco iſt entweder ſehr viel oder ſehr wenig zu ſagen. Sehr viel, wollte ich alles zergliedern, und ſehr wenig, wenn ich dieſen Gegenſtand generell behandle. Wie viele hundert Clavierlehrer und Lehrerinnen wir in unſern Mauern beſitzen, weiß ich nicht, aber ſo viel iſt gewiß, daß dieſer Unterricht größtentheils in böſen Händen iſt, und deshalb auch der Nachtheil für die Geſchmacksbildung und Richtung der Jugend nicht ausbleibt. Was zum Haken werden will, krümmt ſich bei Zeit, aus Zweigen werden Aeſte, aus dieſen Stämme, und ſo habe

ich, zur Quelle des Unterrichtgebens zurückkehrend, ein Publikum bezeichnet, das keine Veſtalin und keine Euryanthe beſuchen mag.

Unter den Pädagogen des Clavierſpiels, die es ehrlich meinen mit ihrer Kunſt und die auch praktiſch weiter ſtreben, aber nicht im Stande ſein werden gegen den reißenden Strom der vorherrſchenden Ignoranz zu ſteuern, zeichnen ſich beſonders die Hrn. Schoch, Eduard Roſenhain, Lutz, Schröter, Silcher, Hecht (Sohn) Schlöſſer, Henkel und Ehmant aus. Sie erfüllen den Ruf des Lehrens in Wort und Beiſpiel. Unter dieſen Künſtlern, in der Oeffentlichkeit wohl bekannt, glauben wir dem jungen Mann Eduard Hecht auch als Componiſt ein günſtiges Prognoſtikon ſtellen zu können. Einen gebildeten Zuwachs unſeres Lehrer- und Virtuoſenthums beſitzen wir in Hrn. Auguſt Buhl. Er ſpielte kürzlich in dem alljährlichen Concert unſeres Bratſchiſten Poſch das Hummel'ſche Quintett, einige ſchwierige Salon-Pièeen, und zeichnet ſich überhaupt durch das Weſen der Kunſt aus, obgleich er nicht minder ihren Mechanismus bemeiſtert. Bewährte Männer des Unterrichts, die nur was man ſagt nicht mehr prakticiren, ſind Suppus, Neeb, Quilling, Heroux, Hoffmann, Hom, Horr, Friebel. Unter den Damen iſt Mad. Hochſtadt (geborene Wendelſtädt) als hervortretend zu bezeichnen. Frl. Arnold, eine Mitſtütze unſers Theaterorcheſters, giebt einen guten Harfenunterricht. Die Geſanges-Pädagogik iſt hauptſächlich vertreten durch die HH. Anſchütz, Meſſer, Rühl, Biſchoff, Hecht (Vater), und die Damen Gleichauf und Buber.

Von den concertirenden Solo-Geigern ſtehen H. Wolff und Eliaſon oben an. Wolff hat ſich durch ſeinen Quartettzirkel, Eliaſon durch ſeine jährlichen Concerte eine Stellung gegründet. Auf den Erſten kommen wir zurück. Die Concerte Eliaſon's zeichnen ſich ſowohl durch Qualität wie durch Quantität vor allen aus. In den letzten vom 8ten December kamen vor: Franz-Schubert's Octett und ein Rondo für Sopran mit obligater Violine aus Mozart's „il re pastore" von Fr. Hoffmann und dem Concertgeber vorgetragen. Große Soli von Aloys Schmitt und Eliaſon, und ein intereſſanter Lieder-Cyclus. Am 29ſten December gab Hr. Adolph Schlöſſer ſein jährliches Concert, worin er ein neues gutgearbeitetes Quartett für Piano, Violine, Bratſche und Cello von ſeiner Compoſition und mehrere geſchmackvolle Salonpièeen zur Aufführung brachte. Auch wurde darin das Duo concertante für zwei Flügel von Moſcheles achthändig vorgetragen. Von unſern Orcheſtermitgliedern zeichnen ſich als Virtuoſen der Clarinettiſt Mehner und der Flötiſt Zizold beſonders aus. Außer dieſem Kreiſe iſt Hr. Mohr ein vortrefflicher Flötiſt, der auch ſein Concert von Rhode mit Fertigkeit und Verſtändniß zu geigen verſteht. Das concertirende Cello wird durch die HH. Becker und Siedentopf vertreten. Unterricht in der Harmonie geben unſer würdiger und ſo vielſeitig gelehrter Altmeiſter Xaver Schnyder von Wartenſee, der Neſtor deutſcher Theoretiker; Aloys Schmitt, Ferdinand Keßler, Hauff, Biſchoff (der erſte Mozartzögling und Preisgewinner) und in neuer Zeit auch Hr. Ehmant. Wilhelm Speyer ſcheint ſich (auf ſeinen Lorbeeren ruhend) von der muſikaliſchen Oeffentlichkeit zurückgezogen und Gollmick ausſchließlich der Literatur gewidmet zu haben. Hrn. Profeſſor Schindler kenne ich blos in der Eigenſchaft eines Generalcenſors und Oberrichters in Sachen europäiſch-muſikaliſcher Ordnung und Sitte.

Unſere Männergeſangvereine fahren fort ihre Früchte zur Herzensfreude des hieſigen Publikums rechts und links auszuſtreuen. Heinrich Neeb iſt Director verſchiedener Vereine, von denen die alte Liedertafel den erſten Rang einnimmt. Der Liederkranz hat vor kurzem ſein 25jähriges Jubiläum gefeiert und dann unter Gellert einen tüchtigen Aufſchwung gewonnen. Einen eigenen kleinen Staat darin (status in statu) bilden die ſogenannten dreizehn, eine feinere Quinteſſenz aus der Maſſe gezogen, und es iſt in der That die Reinheit und Nüancirung zu bewundern, womit dieſer Zweigverein, natürlich ebenfalls unter Leitung Gellert's, vorträgt. Schöne Stimmen zeichnen ſich hier aus, und es mag mir vergönnt ſein, die Namen Dr. Martin, Mai, Tomſchitz und Ludwig zu nennen. Falte, einer der Mitſtifter des Liederkranzes, und Hecht (Vater) repräſentiren die Komik in den ſogenannten *großen Liederkränzen*, in welchen Geſelligkeit, Geſang und Humor ſich die Hände reichen. Billig iſt es der Mozartflügel aus der Fabrik des Hrn. Carl André zu erwähnen, da dieſelben ſich jetzt eines beginnenden Rufs erfreuen, und von vielen Seiten, beſonders von namhaften Pianiſten, geſucht werden.

Nächſtens werde ich Ihnen einiges über unſere ſtabilen Inſtitute, das Muſeum, Cäcilien-Verein, deſſen Doppelgänger: den Rühl'ſchen Verein, u. A. mittheilen. In dieſem Augenblick tauchen zwei Sängerinnen auf und wieder in verſchiedenen Kreiſen: eine junge Dilettantin Frl. Adelaide Valerius aus Stockholm, die ein paarmal im Muſeum auftrat, Dratoriſches und Profanes vortrug, einen ſchönen klangvollen Sopran beſitzt, aber noch nicht ſo ausgebildet iſt, um ſich einer ſtrengeren Kritik entgegenſtellen zu können. Dagegen gewann ſich Frl. Diehl, der ein bedeutender Ruf vorausgegangen als Oratorien-Sängerin, allgemeine Anerkennung. Ihr Vortrag iſt bei markvoller und umfangreicher Altſtimme edel und ſchulgebildet. Es ſcheint daß ſie für dieſe Saiſon

als Sängerin unſerer Muſeen gewonnen iſt. In der Oper hingegen als Fides und Romeo griff ſie nicht durch und der Beifall war getheilt.

So viel, als ſich in nuce über eine kleine Welt voll wichtiger und nichtiger Erſcheinungen ſagen läßt.

Leben Sie wohl!

Am Schluß des Jahres 1853.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Eiftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauſes am 1ſten Januar 1854. Chor und Choral von J. S. Bach; Ouvertüre zu „Iphigenia" von Gluck; der 23ſte Pſalm für Chor und Orcheſter, nach Herder's Ueberſetzung von Friedrich Schneider. Zweiter Theil: Die neunte Symphonie von Beethoven. — Ueber die Ausführung in dieſem Concert läßt ſich mit Ausnahme der Orcheſterleiſtungen im Allgemeinen wenig Erfreuliches berichten. Der Chor und der Choral von J. S. Bach (Bruchſtücke aus einer Cantate) bot wenig Schwierigkeiten für die Sänger dar und ſtand bezüglich der Execution daher auch am höchſten unter den Vocalwerken, in dem Schneider'ſchen Pſalm dagegen zeigten ſich jedoch — namentlich in der Fuge — ſehr merkliche Unſicherheiten und Unreinheiten in dem weiblichen Chore, ſo daß es wohl nur dem feſten männlichen Chore und dem Orcheſter zu danken war, daß das Ganze nach einiger chaotiſcher Verwirrung wieder zu einiger Harmonie gelangte. Noch mehr traten die gerügten Mängel in den Chören der neunten Symphonie hervor. Hier konnten auch die beiden weiblichen Soliſten (Frl. Hoffmann und Frau Dreyſchock) die allerdings ſehr großen Schwierigkeiten ihrer Partien nicht genügend überwinden, und wenig fehlte, daß ſie im Verein mit dem weiblichen Chor das herbeiführten, was man gewöhnlich mit „Umwerfen" bezeichnet. Entſprechender waren die männlichen Solopartien (Hr. Schneider und Hr. Behr) und die Männerchöre. Man vermißte hier wenigſtens Sicherheit und techniſch genügende Ausführung nicht. Die erſten drei Sätze der Symphonie gingen bis auf Kleinigkeiten gut, nur ſchien uns das Tempo des Trios des Scherzo ein wenig zu ſchnell, auch verdarb der erſte Horniſt das Solo im Adagio ſo ſehr, daß ſchon hierdurch ein gutes Theil der Begeiſterung und Illuſion ſchwand, welche die neunte Symphonie ſtets bei einem gebildeten und empfänglichen Publikum erzeugen muß.

Im zwölften Abonnementconcert im Saale des Gewandhauſes am 12ten Januar trat Hr. Concertmſtr. Joſeph Joachim aus Hannover auf. Es dürfte überflüſſig erſcheinen, wollten wir über dieſen Künſtler als Virtuos, deſſen in dieſen Blättern ſchon vielfach mit größter Anerkennung gedacht worden, uns in vielen Worten ergehen. Es genügt zu ſagen, daß ſeine virtuoſen Leiſtungen vollkommen dem großen Rufe entſprachen, deſſen Joachim ſich erfreut, daß aber ſein Spiel durch die vorgetragenen neuen Werke ein nicht wenig erhöhtes Intereſſe erhielt. Das erſte derſelben war ein Concertſtück von Hrn. Joachim's eigener Compoſition, das zweite eine neue Phantaſie für Violine mit Orcheſter von R. Schumann. Hr. Joachim documentirte ſich in dem Concertſtück als ein talentvoller Componiſt, der reich an ſchönen Gedanken, von dem edelſten Streben beſeelt iſt. Bei dem immer beſchränkter werdenden Repertoir für Virtuoſen der Violine, die eben mehr ſind als techniſche Künſtler, iſt es höchſt verdienſtlich, wenn auch hierin Formen angeſtrebt werden, welche den Forderungen der wahren, geiſtigen Virtuoſität entſprechen. Joachim's Concertſtück weicht der Form nach ganz von dem bei dergleichen Werken angenommenen Gebrauche ab — nur ſcheint uns hier noch die nöthige Concentration, der Höhepunkt des Ganzen zu fehlen, wiewohl das Concertſtück keineswegs formlos iſt. Der Componiſt giebt einen reichen, faſt überreichen Inhalt, er nimmt oft einen großen Anlauf, vermag aber hier noch nicht das viele Schöne zu ſichten und ſo zu ordnen, daß auch dem Hörer Alles klar wird. Trotz dieſer Ausſtellungen können wir das Concertſtück Joachim's als einen Fortſchritt begrüßen und dem Componiſten das günſtigſte Prognoſticon für ſeine fernere productive Thätigkeit ſtellen und ſind der Ueberzeugung, daß er ganz beſonders dazu berufen iſt, auch nach dieſer Seite hin den Fortſchritt in der Kunſt zu fördern. Ein herrliches Werk iſt R. Schumann's Phantaſie. Der geniale Meiſter giebt damit eine wirkliche Bereicherung der muſikaliſchen Literatur und dem Spieler Gelegenheit, ſich als allſeitiger Künſtler zu zeigen, dem Hörer, ſich an wahrhaft Schönem zu erfreuen. Es giebt wenig neuere Werke dieſes Genres, welche wir mit ſo viel Ueberzeugung von ihrem Kunſtwerthe künſtleriſch hochſtehenden Virtuoſen der Violine empfehlen möchten. — Die Geſangsvorträge waren in dieſem Concerte durch Frl. Emilie v. Borcke aus Berlin vertreten: ſie ſang die Arie der Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" und eine Arie aus C. Eckert's Oper „Wilhelm v. Oranien". Die Stimme der Sängerin iſt nicht ſehr bedeutend, im Ganzen jedoch wohlklingend und angenehm. Ihre Geſangsbildung erſchien uns als eine ſolide: Reinheit der Intonation, gute Verbindung der Regiſter, eine deutliche Textausſprache ſind ihre hauptſächlichſten Vorzüge. Der Mezzo-Sopran der Frl. v Borcke iſt nicht ſehr beweglich, eignet ſich alſo mehr für den getragenen Geſang, und aus dieſem Grunde können wir die Wahl der eben genannten Muſikſtücke eine glückliche nennen. Auf Ausbildung der höchſten, eigentlich nur einem wirklichen Sopran natürlichen Töne ſcheint Frl. v. Borcke viel Fleiß gewendet zu haben, auch gern ſich in dieſer hohen Lage zu bewegen. Ihrer Stimme dürfte es aber zuträglicher ſein, wenn ſie mehr in der mittleren Lage bliebe, die bei der Sängerin auch die wohlklingendſte iſt. In Bezug auf Auffaſſung und Wiedergabe hätten wir etwas mehr Verſtändniß und Schwung ge-

wünſcht. Die Arie von C. Eckert ſteht bezüglich des Textes, wie der Muſik mehr einem Kirchenſtücke ähnlich, als einer Opernarie. Die Motive ſind zwar keineswegs von beſonderer Originalität, doch nicht unedel, geſchickt verwendet und von einer nicht unintereſſanten Harmonik und Inſtrumentirung getragen. — Die beiden Orcheſterwerke: Ouvertüre „im Hochland" von Gade und die A-Moll-Symphonie von Mendelsſohn wurden in ſehr anerkennenswerther Weiſe vorgeführt.

F. G.

Gera. In den Concerten und Soiréen unſers Muſikvereins, welche im vergangenen Jahre unter der Leitung des Muſikdirectors Tſchirch ſtattfanden, wurden an Orcheſterwerken aufgeführt: Beethoven's D-Dur- und B-Dur-Symphonie, von Gade die in B-Dur, eine Phantaſie für Orcheſter „Kampf und Sieg" von Ernſt Tſchirch, Ouvertüre zur „Heimkehr" und zum „Sommernachtstraum" von Mendelsſohn, Ouvertüre zu Roſſini's „Wilhelm Tell". An größern Geſangswerken mit Orcheſter kam zu Gehör: „Johanna Sebus" von Zelter, erſtes Finale aus dem „Don Juan", Hymne von Mendelsſohn, Chöre und Soli aus Haydns „Schöpfung". „Luther" von Rohr, „Die Zigeuner" von Becker. „Eine Nacht auf dem Meere" von W. Tſchirch, „Die erſte Walpurgisnacht" von Mendelsſohn, Chöre aus Händel's „Meſſias" ꝛc. Die Soli wurden meiſt von einheimiſchen Dilettanten ausgeführt. In Mendelsſohn's „Walpurgisnacht" hatten die Soli die HH. Gehle und Rudolph vom hieſigen Hoftheater übernommen. Im Theater wurden in den Zwiſchenacten von der fürſtlichen Kapelle in Verbindung mit dem Militair- und Stadtmuſikchor Ouvertüren und arangirte Sätze aus Opern ꝛc. in recht guter Weiſe ausgeführt. Die Oper läßt hingegen viel zu wünſchen übrig. Bemerkenswerth iſt noch ein Concert, welches der Stadtmuſikus Hemman aus Jena mit ſeinem gut eingeſpielten Orcheſter hier gab, und in welchem wir unter Anderm Pièçen aus Wagner's „Tannhäuſer" und „Lohengrin" ſo wie den Ragozzi-Marſch von Berlioz hörten.

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Jenny Lind-Goldſchmidt, — ſo heißt es, — wird zu Oſtern nach London gehen, um dort Lieder-Concerte zu geben. Ihr Gemahl componirt jetzt für ſie Lieder aus Amaranth, ganz im Sinn und „Geiſt" dieſer Dichtung und dem Geſchmack des betreffenden Publikums.

Thereſe Milanollo hat einmal in Weimar concertirt, bei vollem Hauſe, doch ohne ſonderlichen Beifall. Letzteres ſpricht jedenfalls ſehr für die neugewonnene muſikaliſche Bildung dieſer Stadt.

Frl. Cruvelli wird in Paris in Meyerbeer's Hugenotten debütiren

Der Pianiſt Th. Leſchetitzky, ein geborner Oeſterreicher, macht jetzt in Petersburg Aufſehen, ſowohl bei Hofe als im Publikum.

Frau v. Bock, (Schröder-Devrient) wird vor ihrer Abreiſe nach Rußland (durch die Gnade des Kaiſers ihr jetzt erlaubt), — noch einmal ihre berühmten Schubert'ſchen Lieder ſingen; in einem Concert Louis Ehlert's, welches derſelbe im Saale der Singakademie zu Berlin veranſtalten wird.

Lachner in Hamburg gab ein glänzendes Concert in der Tonhalle daſelbſt, worin alle erſten muſikaliſchen Kräfte der Stadt die Ouvertüren zu Fidelio und Euryanthe aufführten. Die Wirkung war eine großartige.

Frau Denemy-Ney hat in Dresden als Linda v. Chamounix debütirt, jedoch ohne einen beſonderen Erfolg.

Der Tenoriſt Formes iſt wieder auf zehn Jahre, unter ſehr glänzenden Bedingungen, dem Königl. Hoftheater zu Berlin gewonnen.

Der treffliche Sänger und Geſangslehrer Stockhauſer (Sohn der bekannten muſikaliſchen Familie dieſes Namens) hat eine Einladung nach Wien bekommen.

Neue und neueinſtudirte Opern. J. Benedict's Oper: „Der Alte vom Berge" iſt mit glänzender Ausſtattung zu München in Scene gegangen. Der Beifall war getheilt zwiſchen Muſik und Decoration.

Fiotow's neue Oper „Rübezahl" iſt in Berlin mit mäßigem Beifall zur Darſtellung gekommen.

Mozart's Opern „Idomeneus, König von Kreta" wird jetzt in Dresden zur Aufführung vorbereitet.

Vermiſchtes.

In Petersburg iſt ein Sängerinnen-Krieg ausgebrochen: die eine Partei iſt für Frau la Grange, die andere für eine Italienerin, Frau Medori. Die Parteien überbieten ſich in Beifall, Ziſchen und Kabalen. „Hi Welf! — Hi Weiblingen!" iſt die Parole dieſes unerquicklichen Streites.

Die Schneider'ſche Muſikſchule zu Deſſau, iſt nun definitiv vom Herzoge dem Sohne ihres Begründers übertragen, der ſie ganz in deſſen Geiſte fortführen wird, wie er ſie in den letzten Jahren ſchon ſelbſtſtändig leitete.

Drei Preiſe für drei verſchiedene Militärmärſche hat die Berliner Muſikzeitung „Echo" ausgeſchrieben im Betrage von 10—15 Ducaten. Schiedsrichter ſollen ſein: Hector Berlioz, Halevy, Heroid, Liſzt, Meyerbeer, Wieprecht und Leonhardt, erſter Kapellmeiſter der öſterreichiſchen Militair-Muſikchöre. Ob dieſelben dies Amt übernehmen werden, iſt indeſſen noch zweifelhaft.

Mit „Tannhäuser" wurde in Hamburg das neue Jahr eröffnet. Es war dies die sechszehnte Vorstellung dieser Oper und auch diese wieder bei überfülltem Hause; zum größten Aerger der „Jahreszeiten", die doch endlich nun die „Zugoper" anerkennen müssen.

Flotow's „Indra" hat bei erster Aufführung in Darmstadt gute Aufnahme gefunden.

„Fidelio" wurde nach sehr langer Pause wieder am k. k. Hofoperntheater zu Wien gegeben. Frl. La Grua leistete in der Titelrolle nach dem bisher Geleisteten Ueberraschendes. In dieser Rolle ist sie eine Schülerin der Schröder-Devrient.

Zur 300maligen Aufführung in Berlin haben nun der Freischütz und die Jungfrau von Orleans die nächste Anwartschaft, und sollen dieselben in Bälde eben so glänzend stattfinden wie neulich die von Don Juan.

Flotow's neueste Oper „Rübezahl" war zu erster Aufführung in Berlin schon angekündigt, wurde aber plötzlich verschoben.

Notiz. Unser geschätzter Mitarbeiter Hoplit hatte in seiner den gegenwärtigen Band einleitenden Betrachtung gesagt, die ersten Bände der Zeitschrift seien vergriffen. Einer Bemerkung zufolge, die uns von der früheren Verlagshandlung zugeht, ist dies ein Irrthum. Diese, so wie alle nachfolgenden Bände sind noch fortwährend zu haben. Wirklich vergriffen sind allein der 36ste, 38ste und 39ste Band.

D. Red.

Intelligenzblatt.

Musikschule zu Dessau.

Ostern d. J. beginnt ein neuer Cursus meiner Musikschule. Der nach den Lehrsätzen *Friedrich Schneider's* ertheilte theoretische Unterricht umfasst in einem dreijährigen Cursus: Harmonielehre, Modulation, Rhythmus, Stimmenführung, Contrapunkt, Melodiebildung, Formen- und Compositionslehre, Nachahmung, doppelten Contrapunkt, Fugenbau, Partiturstudium, Directionskenntniss. — Ausser festgestellten praktischen Uebungen im Instrumental-Zusammenspiel und Gesange, sowie der Gelegenheit zur Mitwirkung in der Herzogl. Hofkapelle, bieten sich dem Musiker vielfache Mittel zur Ausbildung.

Das Honorar beträgt jährlich 48 Thlr. in vierteljährlichen Vorausbezahlungen. Ein ausführlicher Prospect über die Einrichtung der Musikschule ist sowohl vom Unterzeichneten als auch von der Verlagshandlung der Herren Gebrüder Katz in Dessau durch alle Buch- und Musikalienhandlungen gratis zu beziehen.

Der Cursus beginnt in diesem Jahre den 24sten April.

Dessau, im Januar 1854.

Theodor Schneider,
Herzogl. Kammermusikus.

Hannoversches Tageblatt.

Das „**Hannoversche Tageblatt**" beginnt mit Neujahr 1854 seinen **III.** Jahrgang. Dasselbe erscheint **täglich** (mit Ausnahme des Montags), Morgens in gross Folio und liefert zunächst im Feuilleton unter Beihülfe gediegener Mitarbeiter ausser unterhaltender Lectüre, die amtlichen Nachrichten, die speciell sich auf die Stadt Hannover beziehenden Neuigkeiten, Berichte über Kammer-, Schwur-, Ober- und Schöffengerichtsverhandlungen, Recensionen über beide hiesige Theater, Kunstnotizen und eventuell solche Leitartikel, welche die im Bereiche der Stadt vorkommenden Ereignisse und Tagesfragen in erläuternder Weise beleuchten. Neben diesen hat es sich indess zur Hauptaufgabe gestellt, Inseraten und Anzeigen aus allen Branchen der geselligen, gewerblichen und ökonomischen Zustände die weitmöglichste Veröffentlichung innerhalb der Stadt Hannover und Umgegend zu geben. Da es am hiesigen Platze das gelesenste Blatt ist, es wird gegenwärtig in 1900 Exemplaren hier und 400 Exemplaren nach auswärts versandt, so dürfte es sich ganz besonders den Herren Inserenten empfehlen. Die Spaltzeile aus Petitschrift oder deren Raum wird mit **6 Pf.** berechnet und bei mehrmaliger Aufnahme **Rabatt** gegeben. Bestellungen nehmen alle Postbüreaus entgegen. Der Preis ist mit Postaufschlag 12½ gGr. vierteljährlich.

Hannover, im December 1853.

A. L. Pockwitz.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

118.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 5.** Den 27. Januar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: J. Raff, Op. 55. Frühlingsboten. — Aus Berlin. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Frühlingsboten.

Joachim Raff, Op. 55. Frühlingsboten. Zwölf kurze Clavierstücke. — Magdeburg, Heinrichshofen. Complet in 1 Bd. 1 Thlr. 20 Sgr. pr. Lief. (1—4) à 15 Sgr.

Der Frühling ist ein alter Geselle; auch seine Boten pflegt er nicht zu wechseln und die Bahnen, welche er wandelt, sind frische, grüne, aber darum keine gerade „nagelneuen Bahnen". Wenn wir es uns daher im Folgenden zu der angenehmen Aufgabe machen, die außergewöhnliche künstlerische Bedeutendheit und in der That frühlingsmäßige Frische des oben genannten Werkes rückhaltlos und unbedingt hervorzuheben, so ersuchen wir unsere Leser um so mehr, darin nicht eine neue Transcription des bekannten „Sehet den Propheten" argwöhnen zu wollen. Zwar liegt die Versuchung nicht so fern, und es ist wirklich nicht so verdammlich und unverantwortlich, derselben zu unterliegen, indem man den Dichter, der uns Schönheit und Wahrheit bringt auf einem Gebiete des Kunstschaffens, das zu einem Gebiete des Kunstfortschaffens geworden ist und auf dem Unnatur und Unschönheit bisweilen noch die mindest empörenden Mängel sind, in der Herzensfreude der Begegnung sofort zum Propheten erhebt. Dem Schreiber dieser Zeilen darf jedoch der Sündenfall in die Scylla pretentiösen Lobrednerthums um so weniger begegnen, als er bei früherer kritischer Thätigkeit in diesen Blättern die Charybdis eines gewissen musikalischen Gensd'armenbewußtseins, das eine Straffälligkeit für unbefugtes Componiren statuirte, nicht zu vermeiden wußte. Die — voraussichtlichen — Erfahrungen, die derselbe an seinen Patienten machte, drangen ihm das sehr praktische Prineip auf, in passiver Erfüllung einer wesentlichen Pflicht gegen die eigne, nicht im Recensententhum befriedigte Persönlichkeit, seine kritische Feder überall da ruhen zu lassen, wo er sie nur zur Kundgebung künstlerischer Antipathie und kritischer Rüge eintauchen konnte und sich den Gebrauch derselben ausschließlich für die Fälle aufzubewahren, wo er sich berufen glaubte, künstlerische Sympathie und kritisches Lob aussprechen zu dürfen. In einem solchen Falle befinden wir uns gegenwärtig vor Joachim Raff's neuestem Clavierwerke, das, wie wir erfahren, als der bezeichnende Vorbote einer umfangreichen und lange vorbereiteten Erneuerung der Thätigkeit dieses Künstlers auf dem Gebiete der Salon- und Kammer-Claviermusik zu gelten hat; wir sind so glücklich, hier das Amt des Kritikers in der Aufgabe zu finden, lediglich die Vorzüge eines künstlerischen Objeetes zu signalisiren, weil wir keinen Mängeln begegnen.

Schon früher hatten wir es einmal ausgesprochen: die Frage nach dem Wollen, nicht nach dem Sollen des Künstlers liegt, bei Besprechung von seinen Erzeugnissen, einer ehrenhaften künstlerischen Kritik zur Beantwortung vor. Somit wäre der reife Künstler auch der Oeffentlichkeit gegenüber sicher der beste, wenn nicht der einzig und naturnothwendig competente Kritiker seiner Geistesproducte; und selbst in bedenklichen Fällen dürfte die kenntniß- und verständnißvolle Einseitigkeit der Beurtheilung, von Seiten des Künstlers selbst, der relativ immer ignoranten und unintelligenten Einseitigkeit (unter dem lügnerischen Mantel der Objectivität nur um so gefährlicheren Einseitigkeit) des sogenannten „Fach"kritikers vorzuziehen sein. Wir sind so optimistisch, vorauszusehen, daß schon die nächste Zukunft eine immer allgemeinere Beherzigung und zum Theil Wiedereinsetzung jener allzulange verleugneten und darum revolutionär gewordenen Wahrheit bringen wird, die wir heute nur flüchtig zu dem Satze formuliren wollen: Der Künstler selbst ist Gesetzgeber und Richter, nicht das Publikum, nicht die Kritik.

Hat man sich bisher zum Theil gescheut, diese Wahrheit mit dem unliebenswürdigen Rigorismus, den wir so eben ihrem Bekenntniß gewidmet, überall auszusprechen, so ist sie dennoch namentlich von allen Künstlern, Besitzern eines eigenen Gewissens und gehemmt von einer ihrem Wesen nach, aber nicht ihren momentanen Wirkungen nach sehr indifferenten Literatenkritik — stets tief innerlich empfunden worden. Namentlich muß die durch Erfahrung gerechtfertigte Befürchtung, bei dem Heraustreten vor die Oeffentlichkeit der mindestens mißverstehenden und verkennenden Ignoranz einer übermüthigen Literatenkritik als Beute anheimzufallen, zu einer antieipirten krampfhaften Ungeduld alle diejenigen schaffenden Talente treiben, welche nach einer verhältnißmäßigen Popularität (sit venia verbo) erst im Ringen begriffen sind, und nicht als zum pecus imitatorum gehörig auf der Fährte aecreditirter Vorgänger zu ackern und auf der Weide des Reflexes ihrer Popularität zu grasen sich begnügen, kurz welche es vorziehen ihre eigenen, (wenn auch keine neuen) statt der abgetretenen, trivialen Bahnen zu wandeln. Einer ausgesprochenen Individualität gegenüber aber kommen die musikalischen Handwerks-Recensenten stets in die Verlegenheit, ihre Ohren übermäßig spitzen zu müssen und da das Einigen unbequem, Anderen überhaupt unmöglich, so schneiden sie den gordischen Knoten, indem sie die Bedeutung dieser Individualität entweder ganz oder theilweise ignoriren oder auch in das Prokrustesbette ihrer meskinen und anroutinirten Kunstanschauungen einzuzwängen suchen, falls sie deren überhaupt kennen.

Wir müssen es daher mehr als begreiflich finden, wenn Joachim Raff, in sehr genauer empirischer Kenntniß dieses Standes der Dinge, sich bewogen gefunden hat, dem ersten Werke, das er nach einer mehrjährigen Pause, auf einem im Beginn seiner Componistenlaufbahn gewiß nicht ohne Verdienst und ohne Glück cultivirten Felde, wieder der Oeffentlichkeit bringt und das von einem künstlerischen Entwickelungsfortschritte enormer Tragweite Zeugniß giebt, eine Art Geleitsbrief zuzugesellen, der (lithographisch vervielfältigt) bestimmt ist, dem ehrlichen Recensenten, welchem die Redaction der resp. musikalischen Zeitung die Besprechung des Werkes überträgt, auch einen „relativen, in der Besonderheit des Werkes und seines Verfassers liegenden Maaßstab" zur Kritik an die Hand zu geben. Wir wissen nicht, wie viele Rechtfertigungen das künstlerische Vertrauen Raff's etwa erhalten, und in wie weit also jener Geleitsbrief den Zweck einer Privatbelehrung erreichen wird — in jedem Falle möchten wir aber seinen Autor nicht unaufgefordert lassen, seinen Commentar, der, wiewohl offenbar nicht für die unbeschränkte Publicität berechnet, doch nicht ermangeln kann, lebhaftes Interesse für Werk und Verfasser zu erwecken, oder, wo dieses schon vorhanden, aufs lebhafteste zu steigern, durch Abdruck in Musikzeitungen zu allgemeiner Kenntniß zu bringen.

Das genannte Document, reich an den sprechendsten Beweisen der Wahrheit und Intensivität von Raff's künstlerischer Neigung, wie von seiner hohen, zuerst auf sich selbst angewandten, Intelligenz und dem tiefen Ernste und rastlosen Eifer seines Strebens, Eigenschaften, die ihm nothwendig die Sympathie und Hochachtung aller künstlerischen Herzen erwerben müssen, enthält außerdem eine kurze Darlegung seines künstlerischen Entwicklungsganges von dem Beginne seines reiferen künstlerischen Bewußtseins (wohl als gleichzeitig mit seinem zeitweiligen Verschwinden von dem musikalischen Markte der Oeffentlichkeit anzunehmen) bis zu der Wandlung, in der er uns jetzt wieder erscheint. Allerdings ein außerordentlicher Abstand zwischen dem Damals und dem Heute! Ein flüchtiger Blick auf das vorliegende Werk genügt zur Erkenntniß, daß der Componist sich in einer neuen Epoche seines Schaffens befindet, die man mit Beziehung auf seine Vergangenheit als eine zweite Periode bezeichnen darf. Joachim Raff tritt uns hier als Meister entgegen und zwar nicht blos in Hinsicht der äußerlichen Factur seiner Arbeiten. Was den Stempel der Vollendung dem Künstler aufdrückt, das ist nicht die bloße technische Fertigkeit, die nur die Basis herleiht für ein Höheres; das ist eben dieses Höhere selbst, die Spitze, die entfaltete Blüthe der

Individualität. Nur die Individualität hat künſtleriſche Berechtigung, nur ſie vermag den Kunſtſtyl zu erzeugen, der in ſeiner ausgeſprochenen Subjectivität gerade die Stütze des Werthes objectiver Muſtergültigkeit beſitzt. Beides, Styl und Muſtergültigkeit in Hinſicht der Technik ſtehen wir nicht an, Raff nach ſeinen „Frühlingsboten", die uns eine erfreuliche Perſpective auf die weiterfolgenden Proben ſeiner regen Thätigkeit eröffnen, unbedingt zuzuerkennen. Und mit dieſen Eigenſchaften, welche eben den Meiſter machen, iſt auch ganz kurz der Unterſchied zwiſchen Raff's productiven Arbeiten von ehedem und von heute angedeutet. Vermittelt wurde dieſer Uebergang einigermaßen (dem Publikum gegenüber) durch die in den Jahren 1852 und 53 erſchienenen Geſänge mit Clavierbegleitung (Verleger: Senff, Kiſtner in Leipzig, Schleſinger in Berlin, Heinrichshofen in Magdeburg) durch welche ſich die neue Schaffensperiode des Autors ſowohl in dem reichen und intereſſanten muſikaliſchen Gehalte als z. B. in dem meiſterhaften Clavierſtyle mit Bedeutung ankündigt.

Indem wir hier den Gegenſatz von Raff's neuer und ſeiner älteren Compoſitionsweiſe mit Vorliebe markiren, thun wir nichts Anderes, als was er ſelbſt praktiſch und auch theoretiſch (z. B. in ſeinem Commentar für den Kritiker) offen thut. Die theilweiſe gründliche Negation ſeiner erſten Schaffensperiode impliciert jedoch unſerer Seits durchaus kein unbedingtes Verdammungsurtheil der Werke aus dieſer Zeit. Schon in den früheſten Arbeiten zeigt ſich ſelbſt im Reproduciren des Aufgenommenen große Begabung und ein entſchiedener innerer Drang und Beruf. Ja ſelbſt in den Elementen, welche der Autor neuerdings verwerfend negirt, ſcheinen uns die Keime zu dieſer ſpäteren Negation erſichtlich zu ſein. Es liegt aber vor Allem eine ſo große und, wir möchten hinzufügen, gewiſſermaßen rohe Engherzigkeit darin, eine künſtleriſche Erſcheinung nur in ihrer vollkommenſten Phaſe, nicht in ihrer Totalität begreifen zu wollen, ſich nur für ihr Gewordenſein zu intereſſiren und ihrem Werden gegenüber indifferent zu ſein. Unſerer Anſicht nach iſt das vollſtändige Verſtändniß einer künſtleriſchen Erſcheinung nur Demjenigen ermöglicht, der dieſelbe in ihren weſentlichen Entwickelungsphaſen aufmerkſam verfolgt; dieſe einzelnen Entwickelungsſtufen conſtituiren ihren Werdeprozeß und dieſer iſt jedenfalls ein integrirender Theil ihrer ſelbſt. Der bekannte Ausſpruch Feuerbach's „die wahre Philoſophie iſt die Geſchichte der Philoſophie" ließe ſich hier vielleicht ſo anwenden: der Schlüſſel zu dem Verſtändniß einer künſtleriſchen Erſcheinung liegt in der Erkenntniß aller Hauptmomente ihres Werdeprozeſſes.

Wer aus dem eben Geſagten vielleicht aber unſere Zuſtimmung zu der verbrauchten Behauptung, Joachim Raff habe als Componiſt nur die Bedeutung eines Eklektikers folgern wollte, würde uns gründlich mißverſtehen. Der fertige Künſtler iſt doch wahrlich keineswegs das Product nur ſeiner künſtleriſchen Erziehung oder Selbſtbildung. — In gewiſſem Sinne iſt Raff allerdings Eklektiker, aber im beſten: er weiß nämlich, — wovon uns ſein neues Werk glänzendes Zeugniß giebt — alle die Einſeitigkeiten, Manierirtheiten und anderen Klippen zu vermeiden, an denen die meiſten ſeiner beſſeren Collegen geſcheitert ſind und noch täglich ſcheitern.

Raff nennt ſich einen Schüler von Franz Liſzt. Trotz Raff's prägnanter Eigenthümlichkeiten iſt der Einfluß dieſes univerſellen muſikaliſchen Genius ganz unverkennbar — ſelbſt in dieſen Eigenthümlichkeiten bis zu einem gewiſſen Grade wirkſam. Wir können ihm dazu nur Glück wünſchen; indem er ſich dem Repräſentanten der künſtleriſchen Höhe ſeiner Zeit (eine Höhe die wahrlich keine Parteizinne iſt!) ſo anſchließt, wie er es thut, weiſt er auf den Maaßſtab hin, mit dem er ſeine Leiſtungen gemeſſen zu wiſſen wünſcht, und dies iſt eben der höchſte Maaßſtab. Ein ſolches Anſchließen kann aber nicht von einem bloßen bewußten Verſtandeswillen ausgehen; es bedingt jedenfalls das Vorhandenſein einer gewiſſen geiſtigen Verwandtſchaft, die hier um ſo weniger abzuleugnen iſt, als Raff ſeinen erwählten Meiſter in dieſem Werke nirgends verleugnet, ſondern auf die edelſte und ſelbſtſtändigſte Weiſe bekennt.

Ein hoher, idealer Kunſtgeſchmack normirt in dieſen Stücken die quantitative und qualitative Ausdehnung eines tiefen und in ſeiner Tiefe doch klaren muſikaliſchen Gefühls. Fern ab liegt in der Erfindung alles Gewöhnliche oder nur leiſe daran Streifende, der Ausdruck iſt ſtets würdig und gewählt, ohne jemals willkührlich oder geſucht zu werden. Eine bewundernswürdige Einheit von Idee und Form waltet überall ob, und zwar auch in der höheren Bedeutung, daß Erfindung und Geſtaltung ſich ſtets auf gleichem Niveau halten. Raff giebt viel, ſehr viel in dieſen großen-kleinen Stücken. Er begnügt ſich nicht, wie es in dieſem Zweige der muſikaliſchen Belletriſtik zuweilen von Seite der beſten Meiſter wohl vorkommt, uns einen gewiſſen ſymphoniſtiſchen Tafelabhub in einer Zubereitung vorzuſetzen, an der wie die Kunſt des muſikaliſchen Kochs nicht minder bedauern als bewundern; er ſchafft nur in Stimmungen und das fühlt man ſogleich heraus, daß die Gedanken pulſirt haben. Stimmung iſt in der Muſik wie in der Malerei — beinahe das wichtigſte

Moment des künſtleriſchen Schaffens. Die große Mannichfaltigkeit in Charakter und Stimmung der einzelnen Stücke läßt uns vermuthen, daß dieſelben mehr ſucceſſiv als ſimultan entſtandene Arbeiten ſind. Auch ſcheint bei der ſauberen, minutiöſen Ausarbeitung der einzelnen Details und dem eifrigen Streben nicht blos claviermäßig*) ſondern auch leicht d. h. bequem ſpielbar zu ſchreiben, die Gewiſſenhaftigkeit des Autors ſich nicht mit einer einzigen Ausfeilung begnügt zu haben. Des Neuen, Intereſſanten und ächt Originellen wird unendlich viel geboten, und zwar eben ſo ſehr in dem vorwaltenden melodiſchen als dem harmoniſchen und rhythmiſchen Elemente. Wenn auch Raff die Kunſt, die Kunſt der Arbeit verſchwinden zu machen meiſterlich verſteht, ſo bietet er doch allen gebildeten und bildungsfähigen Muſikern hinreichenden Stoff zu dem anregendſten und belehrendſten Studium des Techniſchen in mehr als einer Hinſicht.

Schließlich ein kurzes Wort über die einzelnen Stücke, die ſich ſelbſt beſſer empfehlen als es eine Kritik zu thun vermag, die hier ſich beſcheiden kann, nur hinweiſend auf die Vorzüge aufzutreten. Angenehm hat uns die Abweſenheit jener modiſchen einzelnen Titel überraſcht, mit welchen unſere muſikaliſchen Lovely-Literaten und Charakterbildermaler unſere Geduld mit ihren Fadaiſen und Albernheiten ſchon viel zu lange mißbrauchen. Dieſe Stücke charakteriſiren ſich ſelbſt und zwar deutlich genug für alle diejenigen, welche muſikaliſche „Hirnbeſitzer" ſind. Ganz vorzüglich eignen ſie ſich zu einem Vortrage, der dem ſeiner Aufgabe gewachſenen Spieler nur zur Ehre gereichen kann. Nur muß man ſich allerdings ſeine Hörer ausſuchen. Durch große Friſche und intereſſante Brillanz zeichnen ſich aus Nr. 3, ein überaus geiſtvolles Stück von ritterlichem Charakter (das Längſte des ganzen Werkes) und die beiden Capriccietti Nr. 9 und 11 (E-Dur und Ges-Dur). Mehr contemplativer, ruhiger Stimmung ſind das äußerſt liebliche Anfangsſtück, das mild-ernſte A-Moll-Arioſo Nr. 8, das kanoniſche Duettino (10 B-Dur) ein reizendes kleines Kunſtwerk und der majeſtätiſche tiefe Choral Nr. 3 in modo dorico, deſſen Zwiſchenſpiele eine ganz wunderbare Architectonik beſitzen, jene myſtiſche Stein-Grazie der Arabesken, mit denen der gläubige Katholicismus ſeine Dome zierte. — Nr. 4 und 5 würden ſich in Tonart und Contraſt glücklich mit einander beim Vortrage verbinden laſſen. Das erſte ſpricht ein ungeſtümes, leidenſchaftliches Drängen aus, dem die unendliche Anmuth des darauf folgenden Notturno's eine gewiſſermaßen abſchließende, beruhigende Beantwortung ertheilt, die verſchiedene Deutung zuläßt. Ueberhaupt iſt es als ein großer Vorzug dieſer Stücke anzuſehen, daß ſie einen ſehr freien, je nach der Stimmung des Spielers, in dem elaſtiſchen Kreiſe der darin ausgeſprochenen Empfindungen wechſelfähigen Vortrag geſtatten. — Nr. 6 iſt eine Fughette (Cis-Moll) voll ſprudelndem, keckem Humor, meiſterlich in der Form und dem gebildeten Hörer nicht bewildernder als etwa ein Mendelsſohn'ſches Lied ohne Worte. Die beiden noch übrigen Stücke Nr. 7 und 12 haben muſikaliſch das gemeinſam, das die Grundempfindungen derſelben eine Art geſchichtlichen Verlauf nehmen, einen Proceß durchmachen, in welchem der vollſtändige Kern ihres Weſens erſt zu der Entfaltung gebracht wird, welche ihren Motiven nur der Möglichkeit (wenn auch zugleich der Nothwendigkeit) nach zum Grunde liegt. In Beiden liegt ein Stück Erlebtes; man wird den Autor durch ſie lieb gewinnen — und eine richtig, und empfundene Ausführung wird ſie ihre Wirkung nicht verfehlen laſſen.

Die Ausſtattung des Werkes iſt eine ziemlich ſolide und correcte, aber dem Werthe deſſelben — im Vergleiche zu der übermäßig glänzenden von gewiſſen Fabrikarbeiten, die mit dem vorliegenden den Charakter eines „Album's" theilen, durchaus nicht ebenbürtig und entſprechend. Die Widmung trägt den Namen „Robert Franz".

Peltaſt.

*) Raff definirt in dem bereits erwähnten Geleitsbrief die negative Begränzung des Clavierſatzes in dem (von ihm überall beobachteten) Geſetze: nichts für Clavier zu erfinden, oder als erfunden anzuſehen, was ſeiner Natur nach vokal oder anderweitig inſtrumental iſt.

Aus Berlin.

Das Weihnachtsfeſt hat in die zahlreichen Concertaufführungen eine längere Pauſe gebracht — es möchte daher an der Zeit ſein, über die muſikaliſchen Genüſſe der verfloſſenen halben Saiſon mit wenigen Worten zu berichten. In der Phyſiognomie derſelben hat ſich in Vergleich zu früheren Jahren durchaus nichts geändert; es ſind dieſelben Inſtitute und größtentheils dieſelben Programme, dieſelben Zuhörer, ſodaß ich mich kurz faſſen kann.

Die Singakademie hat erſt eins von den angekündigten drei Concerten gegeben und in demſelben das Alexanderfeſt von Händel zur Aufführung

gebracht. Läßt ſich nicht leugnen, daß, namentlich in den Chören, eine größere Sicherheit, Lebendigkeit und Friſche ſich zeigte, als ſonſt, ſo wird doch faſt allgemein, nicht blos von den Gegnern ſondern ſelbſt von den treuſten Verehrern der Singakademie über die Alterſchwäche des berühmten Inſtituts geklagt, welche nicht mehr gleichen Schritt halten kann mit den jüngern Vereinen, die an allen Ecken und Enden gleichſam aus der Erde hervorwachſen. Eine durchgreifende Verjüngung aller Kräfte der Singakademie erſcheint vor der Hand als das Nothwendigſte, und man hat damit einen lobenswerthen Anfang gemacht, indem man Hrn. Martin Blumner, einen ſehr tüchtigen jungen Muſiker, dem Muſikdirector Grell an die Seite ſtellte. —

Der Stern'ſche Verein iſt ſeit dem großen Concerte vom vorigen Winter, über welches ich ausführlicher berichtete, noch nicht wieder öffentlich aufgetreten. Sogenannte ſtille Aufführungen am Clavier finden in der Regel allmonatlich einmal vor den zuhörenden Mitgliedern und vor eingeladenen Gäſten ſtatt. Im November war es Mendelsſohn's Todestag, welcher auch einem weiteren Kreiſe Gelegenheit bot, neben bekannten Mendelsſohn'ſchen Compoſitionen, die nachgelaſſenen Bruchſtücke des unvollendeten Oratoriums Chriſtus zu hören. Die December-Aufführung brachte ebenfalls zwei hier noch nicht gehörte Chorſachen, nämlich das Kyrie von Robert Franz und Mirjam's Siegsgeſang von Franz Schubert. Die Leiſtungen des Vereins erhalten ſich unter ſeiner vorzüglichen Leitung auf der Höhe der Vollendung, und wie man aus den angeführten Compoſitionen erſieht, ſind es neben den Meiſterwerken der alten Zeit, auch die vorzüglichſten Schöpfungen der Neuzeit, die hier cultivirt werden. Zu bedauern iſt, daß die eigenthümlichen Verhältniſſe Berlins es äußerſt erſchweren, ein Orcheſter neben der Königlichen Kapelle zu bilden — gelänge es, dieſe Schwierigkeiten zu beſeitigen, ſo würden die Aufführungen des Stern'ſchen Geſangsvereins zu den glänzendſten gehören. In Vorbereitung iſt Händels Iſrael in Egypten.

Von den Concerten, welche der Frauen-Verein zum Beſten der Guſtav-Adolph-Stiftung veranſtaltet und die ganz in derſelben Weiſe arrangirt werden, wie ich im vorigen Jahre berichtete, fand das erſte im Anfange des Decembers ſtatt. Hr. v. Bülow, der gerade hier anweſend war, ließ ſich zur Mitwirkung bewegen und eröffnete das Concert mit dem Trio von Robert Volkmann, das hier in Berlin nur ſehr wenigen Perſonen bekannt war. Die beiden Hrn. Concertmeiſter Ganz hatten die Geigen- und Cellopartie übernommen. Das ſehr bedeutende, aber im Zuſammenſpiel äußerſt ſchwierige Werk ging ſo gut, als man es nach zwei Proben von ſo ausgezeichneten Spielern nur erwarten konnte — das Publikum hörte es kopfſchüttelnd und ungläubig mit an und von den Kritikern war — Rellſtab der Einzige, welcher ihm einige Gerechtigkeit widerfahren ließ. Durch zwei Solovorträge (Marſch aus Tannhäuſer und Rhapſodie von Liſzt) riß Hr. v. Bülow das Publikum, welches ſeit Liſzt noch nicht wieder ſo hatte Clavierſpielen hören, zu enthuſiaſtiſchem Beifall hin. — Der Stern'ſche Geſangverein betheiligte ſich mit den Chören zu Medea von Taubert und mit den Bruchſtücken aus Mendelsſohn's Lorelei. Für die nächſten Concerte iſt die Mitwirkung Joachim's und der Frau Lind-Goldſchmidt in Ausſicht geſtellt.

Die Domchor-Concerte finden diesmal im Saale der Singakademie ſtatt. Das erſte derſelben (am 10ten Dec.) brachte in ſeinem erſten Theile nur italieniſche, in ſeinem zweiten nur deutſche Compoſitionen verſtorbener Meiſter, unter Anderem das ſechzehnſtimmige Crucifixus von Caldara in einem achtſtimmigen Arrangement (wie wir hören, von Teſchner). Bleibt die Einrichtung dieſes erſten Concertes maßgebend, ſo wird der Domchor nur Sachen a capella vortragen und durch Inſtrumental-Compoſitionen Abwechſelung in das Programm bringen. Sehr paſſend war diesmal die A-Dur-Sonate für Pianoforte und Violine von Seb. Bach gewählt worden, während das Einſchiebſel einer ganz modernen Harfenphantaſie über italieniſche Opernmelodien von Pariſh-Alvars, übrigens von Mad. Pariſh-Alvars meiſterhaft ausgeführt, ein entſchiedener Mißgriff war. Die Soiréen des Domchors erfreuen ſich der Theilnahme eines äußerſt zahlreichen und eleganten Publikums, da es denn wohl ſchwerlich einen zweiten Chor in der Welt giebt, welcher Kirchengeſänge in ähnlicher Vollendung ausführt. —

Von den Symphonie-Soiréen der Königlichen Kapelle unter Leitung ihres Kapellmeiſters Taubert haben bereits vier ſtattgefunden. Neues iſt in ihnen nicht zur Aufführung gekommen, vielmehr erſchienen die bekannten Nummern der früheren Jahre wieder in nur etwas veränderter Zuſammenſtellung. Ueber die Vortrefflichkeit der Leiſtung herrſcht nur eine Stimme — die Tempi ſind zuweilen zu ſchnell. —

Von den Quartett-Soiréen der HH. Zimmermann, Ronneburger, Richter und Eſpenhahn ſind ebenfalls ſchon vier abſolvirt. Der kleine Cäcilienſaal der Singakademie iſt immer noch ausreichend für das ſich betheiligende Publikum — ein trauriges Zeichen für den ſonſt ſo gerühmten claſſiſchen Geſchmack der Berliner muſikaliſchen Welt. Glücklicherweiſe

überwiegt bei den Veranstaltern dieser Soiréen das reinste Kunstinteresse die Speculation auf etwaigen materiellen Gewinn — und nur diesem Umstande ist es zu danken, daß der Residenz ein Institut erhalten bleibt, welches seit einer Reihe von Jahren eine Zierde der musikalischen Saison gewesen ist. Jeder der genannten vier Herren ist auf seinem Instrumente Meister, und durch die jahrelange Gewöhnung ist das Zusammenspiel zu äußerster Glätte und Correctheit gediehen. Was man zuweilen vermißt, ist der Schwung und die Wärme des Gefühls, besonders bei den spätern Beethoven'schen und den neuern Quartetten; was aber stets ungemein wohlthut, ist der Ernst, welcher in den Soiréen herrscht und sich von aller Schönthuerei ebenso sehr, als von prahlerischer Virtuosität fernhält. Haydn'sche und Mozart'sche Quartette kann man nirgends besser hören. Ein besonderes Verdienst hatten sich die Herren schon früher um die letzten Quartetten Beethoven's erworben — auch diesmal führten sie eins derselben vor, nämlich das Es-Dur-Quartett Op. 127, und in den drei übrigen Soiréen war Beethoven durch die großen Quartette in F-Dur (Op. 59), in F-Moll und in C-Dur (Op. 59) vertreten. Eine Neuigkeit, ein Quartett v. Stahlknecht, sprach durch Klarheit und gewandte Form an — es bewegt sich in den Ausdrucksweisen der Mozart'schen und ersten Beethoven'schen Quartette. In der letzten Soirée kam auch das Trio von Beethoven in G-Dur Op. 9, Nr. 1 in höchst gelungener Weise zur Aufführung.

Eines bei Weitem zahlreicheren Zuspruches von Seiten des Publikums erfreuen sich die Trio-Soiréen der HH. Löschhorn und Gebr. Stahlknecht in dem geräumigen, glänzenden Mäder'schen Saale, der übrigens nach seiner prachtvolleren Umgestaltung der Klangentfaltung viel ungünstiger ist, als ehedem. Das Programm sämmtlicher sechs Soiréen liegt vollständig vor — es wurde schon vor Beginn der ersten bekannt gemacht. Unter den drei Nummern jeder Soirée ist Beethoven mit je einer vertreten; — wir hörten bereits die beiden Trio's Op. 70 und das C-Moll-Trio Op. 1 (drei Soiréen fanden bis jetzt statt) und haben noch die Sonate mit Cello Op. 102 in C-Dur, das Es-Dur-Trio Op. 1 und das B-Dur-Trio Op. 97 in Aussicht. Novitäten sind überhaupt vier angezeigt, nämlich die Trio's in F-Dur von W. Bargiel, in F-Moll von Blumenthal Op. 26, in C-Moll von A. Stahlknecht und in Es-Dur von Taubert. Die beiden erstgenannten kamen in der ersten und zweiten Soirée zu Gehör; über ihren Werth ein Weiteres anzuführen, bietet dieser Bericht, welcher weiter Nichts als eine statistische Uebersicht des Concerttreibens sein soll, nicht die passende Gelegenheit; zudem ist das Blumenthal'sche Trio bereits in Druck erschienen und sieht also einer Besprechung in den Musikzeitungen entgegen. Ueber das Trio von Bargiel, welches bis jetzt noch als Manuscript vorliegt, sei die Bemerkung gestattet, daß es, wenn auch nach alten bewährten Mustern zugeschnitten, doch in jenem modern-musikalischen Ausdrucke sich bewegt, den man ein Product aus den letzten Beethoven'schen und den neuern Schumann'schen Werken nennen könnte. Doch hält sich der Verfasser fern von reiner Nachahmerei, und tritt uns als ein durchweg selbstständiger, bewußt schaffender, ebenso phantasiereicher als theoretisch durchgebildeter Künstler entgegen. Das Publikum war empfänglicher für die Schönheiten des Werkes, das die Tageskritik; hier war es wieder — Rellstab, welcher zeigte, daß er sich noch Frische und Unbefangenheit genug bewahrt hatte, eine Composition anzuerkennen, die einer ihm sonst keinenfalls zusagenden Richtung angehört. — Die Ausführung von Seiten der Veranstalter ist eine technisch durchaus vollendete — alle Schwierigkeiten auf jedem einzelnen Instrumente sowohl, als im Zusammenspiel werden mit der höchsten Leichtigkeit überwunden. Sehr bedeutend ist namentlich der Cellist, Hr. J. Stahlknecht, sein Vortrag der Anfangsmelodie im Adagio des Schubert'schen Es-Dur-Trio's unnachahmlich; überhaupt gehört dieses Trio zu denjenigen Leistungen der Concertgeber, die schwerlich übertroffen werden möchten. —

Die HH. Grünwald (Violinist) und Seidel (Pianist) geben wieder vier Soiréen für Kammermusik im Saale des Englischen Hauses. Sie combiniren wie früher Werke verschiedener Gattungen der Kammermusik mit Gesangspièeen und erhalten auf diese Weise das Interesse der Zuhörer wach, die bei gleichartigen Werken leicht ermüden. Das Programm der ersten Soirée enthielt: die Kreuzer-Sonate von Beethoven, Schubert's Aufenthalt, Mendelssohn's D-Moll-Trio und Mozarts D-Dur-Quintett; das der zweiten: Sonate für Clarinette und Piano von Weber, Widmung von Schumann, Trio von Kiel, das Veilchen von Mozart und dessen G-Moll-Quintett. Neu war hier das Trio von Kiel, dessen letzter Satz mit seinem lebhaften Schwunge das Publikum zu lautem Beifall hinriß; der Componist, bekannt durch seine Arbeiten im streng-contrapunktischen Stil, folgt auch hier den Regeln der alten Schule, hat es jedoch nicht verstanden (mit Ausnahme des letzten Satzes) sich an denselben zu begeistern, sein Ausdruck ist zwar überall gesund, nirgend geradezu trivial, aber stets nüchtern. — Der Vor-

trag der Muſikſtücke in dieſen Soiréen zeugt ſtets von feinſtem künſtleriſchen Verſtändniſſe derſelben, jede kleinſte Nüance kommt zur Geltung, jede kleinſte Note zu Gehör — die Ausführung der Beethoven'ſchen Kreuzer-Sonate und des Mendelsſohn'ſchen Trio's von Seiten jedes Einzelnen ſowohl als im Zuſammenſpiel war muſterhaft. Ueber den Soiréen aber ſchwebt der Hauch einer unendlichen Zartheit, einer elegiſchen Schwärmerei; alle harten Accente ſind verbannt, es ſcheint, als ob die Geigen ſtets mit Sordinen und der Pianiſt nur mit Verſchiebung ſpiele, ſo hingehaucht klingt Alles. Die Leidenſchaft des erſten Satzes der Beethoven'ſchen Sonate tritt mit Socken auf, und in die erſte Geigenvariation miſchen ſich Thränen und Seufzer, die dem ausgezeichneten Geiger zwar ſo übel nicht ſtehen, aber doch bei dem Zuhörer den Wunſch rege machen, einmal einige energiſche Bogenſtriche zu vernehmen und dem ſanften Stöcker'ſchen Flügel einige Erſchütterungen verſetzt zu ſehen. Das weiche G-Moll-Quintett von Mozart paßt ſo ſehr in die herrſchende Stimmung, daß es mit Vorliebe und von Hrn. Grünwald auch mit ſeltener Meiſterſchaft geſpielt wird. Die Soiréen ſind beim Publikum ſehr beliebt.

Von Concerten iſt noch die Aufführung zu erwähnen, welche das Kullak-Stern-Marx'ſche Conſervatorium mit ſeinen Schülern im November veranſtaltete. In ſofern durch dieſelbe die Reſultate des Conſervatoriums kundgegeben werden ſollten, müſſen dieſe in Bezug auf Clavierſpiel vorzüglich genannt werden, welches drei Repräſentanten aufwies, nämlich Hrn. Papendiek (G-Moll-Concert von Mendelsſohn), Hrn. Reubke (Concert von Henſelt) und Frl. Friedheim (Phantaſie für Pianof. Chor und Orcheſter von Beethoven). Andere Solo-Inſtrumente waren nicht vertreten; der Sologeſang beſchränkte ſich auf den Wanderer von Schubert, von Frl. Schmidt ſehr ſchön vorgetragen; das Orcheſter war durch die Lehrer und Kammermuſiker vervollſtändigt und der Chor aus Dilettanten gebildet. Eine Ouvertüre für Orcheſter von Reubke und eine Kirchencantate von Frl. Friedheim waren erfreuliche Proben von den Compoſitionsverſuchen der Zöglinge des Inſtituts; namentlich war in der Kirchencantate die ſchwierige Form des fugirten Chorals — nach Marx'ſchem Muſter — mit vielem Glück überwunden.

Ueber die Oper ſchreibe ich Ausführlicheres ein ander Mal. Auber mit ſeiner Stummen und dem Feenſee beherrſcht das Repertoir der Königlichen Bühne im Verein mit Beethoven's Fidelio (wo Hr. Mantius immer noch den Floreſtan ſingt) und den beiden Mozart'ſchen Opern: Don Juan und Figaro, die mit bekannter norddeutſcher Schläfrigkeit gegeben werden — die Zauberin Satanella hat's der Oper angethan. Ueber Taubert's Joggeli — die einzige, wirkliche Novität in dieſer Saiſon — ſchweige ich ebenfalls, weil ein näheres Eingehen auf Text und Muſik nöthig wäre und das Erſcheinen des Clavierauszuges erſt noch bevorſteht. Die hieſige Tageskritik hat ſich mit der hämiſchſten Schadenfreude über das Werk hergemacht und es ſo zerzauſt, daß das Publikum wohl die Luſt verlieren mußte, den Vorſtellungen deſſelben beizuwohnen. Eine ſpätere, eingehende Kritik wird gerechter ſein und anerkennen müſſen, daß die Oper beſſer iſt, als ihr Ruf, und daß neben harten Mängeln des Textbuches, viele Schönheiten der Muſik nicht zu leugnen ſind. Taubert iſt meines Erachtens noch unter allen jetzt lebenden Componiſten am erſten dazu geeignet, eine *deutſche komiſche* Oper zu ſchaffen, die den modernen Anſprüchen eben ſo genügte, als zu ihrer Zeit die Opern Dittersdorff's und Wenzel Müller's; es käme nur darauf an, daß der rechte Dichter ihm mit einem rechten Stoffe entgegenträte.

Blicken wir zurück auf den bisherigen Verlauf der Saiſon, ſo bemerken wir überall eine Höhe der techniſchen Ausführung, wie ſie eben einer Reſidenz und eines muſikaliſchen Centralpunktes würdig iſt. Dagegen iſt aber auch kaum irgendwo die Hartnäckigkeit, mit welcher man das einmal liebgewordene Terrain der ſogenannten claſſiſchen Muſik enltivirt und ſich gegen das ſogenannte neuromantiſche Gebiet mit einer chineſiſchen Mauer umzieht, größer, denn hier. Man ſteigt lieber in das tiefſte Alterthum hinab, um dem Publikum etwas „Neues" zu liefern, als daß man zu dem Zunächſtliegendem griffe. Dem Publikum iſt ſo oft und heftig in die Ohren geſchrien worden, daß die Werke Schumann's und Berlioz's wahnſinnig ſeien, daß es nun wirklich taub gegen Erzeugniſſe dieſer Meiſter geworden iſt und von vorneherein murrt, wenn es auf den Programmen dieſe Namen erblickt. Die Concertveranſtalter, welche es dann wirklich einmal riskiren, natürlich blos um den Wahnſinn einmal mitzumachen, ein Schumann'ſches Werk zu bringen, notiren ſich mit Genugthuung jenes Murren des Publikums und rufen: „da ſeht' Ihr's ja, man will dergleichen Unſinn nicht!" So drehn ſich Künſtler, Kritiker und Publikum in engem Cirkeltanze.

Berlin, 1ſter Januar 1854.

Julius Schäffer.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Das dritte Abonnement-Quartett im Saale des Gewandhauses am 11ten Januar brachte nur Beethoven'sche Compositionen: Trio für Violine, Viola und Violoncell (Op. 9 G-Dur), vorgetragen von den HH. Concertmeister J. Joachim, Concertmeister David und Kapellmeister Rietz; Quintett für Streichinstrumente (Op. 29 C-Dur), vorgetragen von den HH. Joachim, Röntgen, David, Herrmann und Rietz; großes Quartett für Streichinstrumente (Op. 132, A-Moll, nachgelassenes Werk), vorgetragen von den HH. Joachim, Röntgen, David und Rietz. — Wir hatten hier Gelegenheit, Hrn. Joachim's große Meisterschaft auch im Quartettspiel zu bewundern. Die Art, wie dieser ebenso geistvolle als vielseitige Virtuos die Beethoven'sche Musik auffaßte und wiedergab hatte etwas Begeisterndes, etwas Hinreißendes, der herrliche Ton seiner Violine etwas Imponirendes; wir fühlen uns ihm für den gewährten Genuß zu größtem Dank verpflichtet. Von den übrigen Mitwirkenden wurde der Gast sehr brav unterstützt und besonders heben wir den Vortrag der Bratschenpartien durch Hrn. Concertmeister David hervor. Das Einzige, was bezüglich der Reinheit und Tonfülle zu wünschen übrig ließ, war das Violoncell des Hrn. Kapellmeister Rietz, durch den diesmal dieses Instrument allein vertreten war.

Fünftes Concert der Euterpe am 17ten Januar. Ouvertüre zu „Oberon"; Arie aus „Oberon", gesungen von Frl. Emma Koch; Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Heinrich Riccius, k. sächs. Kammermusikus aus Dresden; Lieder am Pianoforte gesungen von Frl. Koch: „Ave Maria" von Schubert, „Er, der Herrlichste von Allen" von R. Schumann und „Er ist gekommen" von R. Franz; Tarantella von Franz Schubert für die Violine, vorgetragen von Hrn. H. Riccius. Zweiter Theil: Symphonie in C-Dur von Fr. Schubert. — Der Gast, welcher in diesem Concerte auftrat, Hr. Heinrich Riccius aus Dresden, stand bei dem Publikum der Euterpe von seinem früheren hiesigen Auftreten her noch in gutem Andenken; er fand auch diesmal freundliche und wohlverdiente Aufnahme. Hr. Riccius ist ein tüchtiger Solospieler, dessen große Fertigkeit und elegantes Spiel namentlich in der Tarantella von Franz Schubert zur Geltung kamen, während er in dem Concert eigener Composition mehr die geistigen Seiten seines Spiels zur Anschauung bringen konnte. Das Concert erschien uns als ein für den Spieler sehr dankbares, für den Hörer nicht uninteressantes Musikstück. Das Einzige, was wir bei dieser Composition zu erinnern hätten, wäre die oft etwas zu reiche und volle Instrumentation, namentlich in bloß begleitenden Stellen, wo die Solostimme bisweilen zu sehr verdeckt wird. — Ueber Frl. Koch's schöne natürliche Mittel, über ihr sichtbares künstlerisches Streben haben wir bereits mehrmals Gelegenheit gehabt, uns anerkennend auszusprechen. An diesem Abende übertraf sie unsere Erwartungen. Sie löste die schwierige Aufgabe, welche sie sich mit der Arie der Rezia „Ocean, Du Ungeheuer" gestellt hatte, sehr brav und zeigte dabei namentlich ein Verständniß und einen geistigen Schwung, wie wir ihn in diesem Grade bei ihren früheren Vorträgen größerer Gesangsstücke nicht gefunden hatten. Von ihren diesmaligen Liedvorträgen heben wir als besonders gelungen den das Ave Maria von Fr. Schubert hervor. — Die Ouvertüre und die Symphonie wurden mit unverkennbarer Lust und Liebe ausgeführt. —

Dreizehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 19ten Januar. Symphonie (G-Moll) von Mozart; Recitativ und Arie aus „Hans Heiling", gesungen von Frl. Anna Klaffig, großherzoglich Mecklenburgische Hofopernsängerin aus Strelitz, Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. Louis Lacombe aus Paris. Zweiter Theil: „Am Meere", Orchesterstück von Heinrich v. Sahr, (unter Direction des Componisten); Lieder am Pianoforte, gesungen von Frl. Klaffig: „Am Meere" von Fr. Schubert, „Reiselied" von Mendelssohn; Etude und le torrent für Pianofortesolo, componirt und vorgetragen von Hrn. Lacombe; Ouvertüre zu „Leonore" Nr. 3. — In Hrn. Lacombe lernten wir einen ausgezeichneten Pianisten der französischen Schule kennen. Eleganz und Sauberkeit, eine oft eigenthümliche, wenn auch von unserer deutschen Anschauung abweichende Auffassung, erschienen uns bei dieser ersten Bekanntschaft als die hervorstechendsten Vorzüge seines Spieles. Vermißt haben wir im Vortrage des Concertstückes bisweilen eine über die Sphäre des Salonspiels hinausgehende Energie. Letzterer Mangel mochte jedoch in dem etwas sehr zähen Anschlag des Instrumentes und in dessen geringer Tonergiebigkeit seinen Grund haben. Die beiden Compositionen des Hrn. Lacombe sind anmuthige Salon-Piècen, die im Salon gewiß von noch bedeutenderer Wirkung sein werden, als im Concertsaal. Hr. Lacombe gilt in seinem Vaterlande als einer der ersten Pianoforte-Virtuosen und als bedeutender Instrumental-Componist. In ersterer Eigenschaft hat er sich auch hier bereits auf ehrenvolle Weise bethätigt, als Componist werden wir ihn demnächst kennen lernen, da die Aufführung einer großen Symphonie mit Chören von ihm in nächster Zeit in Aussicht steht. — Ueber die Gesangsvorträge können wir diesmal wenig Erfreuliches berichten. Frl. Klaffig hat seit ihrem letzten hiesigen Auftreten vor einigen Jahren wenig oder gar keine Fortschritte gemacht. Ihre Gesangsbildung erschien sehr mangelhaft und hierin mag auch der Grund zu dem gänzlichen Verschwundensein ihrer ursprünglich guten Stimmmittel zu finden sein. Die Stimme ist äußerst matt und zeigte sich bei den Liedern — die übrigens schon ihres Wortinhaltes wegen durchaus nicht geeignet sind, von einer weiblichen Stimme gesungen zu werden — schon so angegriffen, daß uns die begründetste Besorgniß überkam, ob die Sängerin dieselben zu Ende würde bringen kön-

Was das sehr gemischte Publikum gedacht und gefühlt haben mag, kann ich nicht sagen, jedenfalls hat es gestaunt und ging befriedigt nach Haus: der größere Genuß bleibt den Kennern.

Abends ward im Theaterhaus, das mit Geschmack und gewiß vielen Kosten hergerichtet, „bei guter Musik getanzt"; die Damen Nordorf und Kiefer und Hr. Director Methfessel wurden mit Kränzen geschmückt, mit Blumen beworfen, und als des Morgens die Berge „in rosenrother Schminke" erschienen, ging man wiederum befriedigt nach Hause.

Viele von uns Fremden hatten eine weite Reise zu machen; wir setzten Abends uns zu Wagen, drückten einige Flaschen „Festwein" an's Herz und fuhren das Rhonethal hinauf dem Berner Oberland zu.

Die lieben Sittener und Sittenerinnen werde ich sobald nicht vergessen, auch ihre Berge und Weine nicht: möge das Fest nicht auf ihren steinigten Boden gefallen sein und sie in großer Anzahl am nächsten Musikfest in Genf erscheinen!

Aus Königsberg.

IV.

Persönliches. Local-Polemisches und Charakteristisches.

An einen Bericht über unsere Oper knüpfen sich diesmal verschiedene andere Dinge von nicht sehr erquicklicher Art: Parteikämpfe in den Zeitungen und sogar an den Straßenecken wie auch beziehendlich in Broschürenform. Richard Wagner hat wie ein Jupiter mit Blitz und Donner in die faule Opernatmosphäre geschlagen, auch die Schlafsüchtigsten sind zum eigenen Schrecken erwacht, und wie es in solchen Fällen zu gehen pflegt, sahen sie in ihrer plötzlichen Verwirrung Alles falsch: sie gebärdeten sich wüthend über die angerichtete Unruhe, auch über den Schaden des leidigen Gewitters, das hier eine alte Baracke, dort ein Götzenbild umschlug, — engende Dämme durchbrach ꝛc. Nach und nach aber kam man allerdings wieder zum Bewußtsein: man athmete begierig die erfrischte Luft ein, man sah neues Wachsthum, neues Leben überall, kurz man sah — wie einst der liebe Gott — „daß es gut war."

Schon seit dem Beginne der neuen Opernepoche (deren Lebenszeichen — als in Wagner's Werken beruhend — ja wohl nur von einzelnen Käuzen nicht bemerkt werden) habe ich hier in Königsberg lebhaft Partei für den Umschwung ergriffen, und zwar öffentlich in der „Hartung'schen Zeitung", einem hier in den Ostseeprovinzen überall verbreiteten Blatte. Ich sage nur nebenbei, daß solche Parteinahme nicht sowohl Neigung oder Wahl genannt werden kann, sondern sie ist nothwendiges Resultat einer Art Naturanlage, die in gewisser Weise bestimmend auf eine ganze Entwickelung wirken kann. So glaube ich in Bezug auf mich, daß mir der Gefühlskeim für meine Kunstpartei angeboren wurde, und daß ich — wie auch eine sehr große Anzahl Anderer — schon vor länger als 15 Jahren instinktiv für Wagner stritt, ehe ich nur von ihm wußte. Ich brauchte also nicht etwa erst überzeugt oder überredet zu werden, sondern ich fand in dem Wesentlichen der Wagner'schen Darlegungen bestimmten Ausdruck eines schon lange unbestimmt von mir Ersehnten und Erstrebten. Wagner's That und Wort hat uns erlöst von dem Drucke der auf Allen lastete: es ist als ob das Zauberwort gefunden wäre mit dem Alles sich aufklärt. — Der Ausdruck ist da. —

So steht es. Nun spricht man und das erweckt natürlich Widerspruch. — Hier in Königsberg sprach zuerst ich. Nebst einem Anonymus (einem wegen Ungezogenheit entlassenen, etwas musikalischen Lieutenant) war es Hr. Sobolewski, welcher mit seinen „reactionären Briefen" in der Ostpreussischen Zeitung Gegenparteisprecher wurde. Da die reactionären Briefe Sobolewski's als Broschüre erschienen sind, kann sich Jeder leicht ein Urtheil darüber bilden. Ein Festkleben am specifisch-musikalischen Standpunkte, wie er bei einer Erkennung Wagner's nicht ausreicht, macht Hrn. Sobolewski beschränkt und Mangel an wahrer Lebensbildung ungeschliffen; Eitelkeit aber und Mangel an Erfolg seiner eigenen Opern macht, daß er, sich als verkanntes Genie fühlend, ungerecht, neidisch, kleinlich in seiner Rache wird. Er begreift überhaupt das Wesen der Sache, um welche sich's handelt, nicht, hat sich in gewisse schiefe Anschauungen verrannt, und ärgert sich nun an dem, was über Wagner von unserer Partei gesagt oder geschrieben wird. Zugleich aber hat Sobolewski doch so viel Empfänglichkeit für geistvolle Kunstwerke, daß ihn Einzelnheiten in Wagner's Opern wie auch gewisse Eigenthümlichkeiten desselben lebhaft einnahmen. Es liegt in der siegenden Gewalt des wahren Genius, daß sich ihm ganz abwenden eigentlich Niemand kann; — wer weiß wie Viele da schmähen, und bloß aus starrem Eigensinn nicht den im eigenen Innern heimlich pochenden Widerspruch laut werden lassen! —

Wagner, — nicht weniger Berlioz, auch Brendel und nebst noch Anderen auch der Unterzeichnete (welcher in den Fall kam Sobolewski's Opern ꝛc. kritisiren zu müssen) haben es in den „reactionären Briefen" erlebt, wie schrecklich ein Sobolewski in seinem Zorn sein kann; — noch viel schrecklicher ist er aber, wenn

er geistreich oder gar poetisch und philosophisch wird! — Da die beregten Briefe zu haben und nicht bloß in einer Zeitung erschienen sind, mag ich Niemandem Uebelkeit durch Auszüge hierselbst bereiten. Wer sie aber liest, wird erkennen: daß ihr Verfasser in den gegeneinander kämpfenden Parteiheeren wahrlich nicht unter die sogenannte Nobelgarde gehört. Uebrigens hat der Tannhäuser Hrn. Sobolewski in Bremen sehr begeistert, und wird das, was letzterer darüber im hiesigen Feuilleton schrieb, von den Königsbergern als Widerruf und Sühneversuch früher ausgesprochener Ansichten betrachtet.

L. Köhler.

Das Stiftungsfest

der Niederländischen Musikgesellschaft,

gefeiert zu Rotterdam am 13ten, 14ten und 15ten Juli 1854.

Von Gustav Flügel.

I.

August Gathy hat bereits im October vorigen Jahres in Nr. 17 (B. 39.) dieser Blätter in seinem Aufsatze: „Die Niederländische Musikgesellschaft und ihr bevorstehendes Stiftungsfest" eine, für jeden sich für diese Angelegenheit Interessirenden, auf Sachkenntniß gestützte Uebersicht geboten, auf die wir verweisen, und so zur Orientirung auf diesem Gebiete wesentlich beigetragen. So war es natürlich, daß man von Stund an diesem 25jährigen Stiftungs- und Nationalfeste, auch in Deutschland, mit lebhaftem Interesse und großer Spannung entgegen sah: denn auf den Zeitraum blühender Musik-Cultur in den Niederlanden von 1400—1600 (von Wilhelm Dufay bis auf den großen Orlandus Lassus) war ein zweihundertjähriges Stillleben gefolgt. Eine, durch Handel, Kunst und Wissenschaft sich auszeichnende Nation war in musikalischer Hinsicht vom Schauplatze abgetreten.

Das Interesse für dieses großartige Unternehmen steigerte sich noch bei dem Erscheinen des Fest-Programmes, was für jeden der drei auf einander folgenden Tage ein großes Hauptwerk brachte: 1) Händel's Israel in Egypten; 2) Haydn's Jahreszeiten; 3) Beethoven's 9te Symphonie mit Chören, Musikwerke, deren gelungene Aufführung auch dem kunstgeübtesten Volke nur zur größten Ehre gereichen kann, um wie vielmehr einem Volke, das nach zweihundertjährigem Schlummer nun, nach 25jährigem Wiedererwachen, sein erstes öffentliches Lebenszeichen von sich giebt. Das war nur zu ermöglichen durch eine tüchtige musikalische Leitung, wiederum hervorgegangen aus dem Schooße des in seiner Art einzigen Unternehmens und Hrn. A. C. G. Vermeulen's unbestrittenes Verdienst.

A. Gathy sagt in dem obenerwähnten Aufsatze S. 175: „Zu den Prämianten der Gesellschaft gehörte auch der aus der Haager Schule hervorgegangene talentvolle und liebenswürdige Verhulst, der in Leipzig, wo er im freundschaftlichen Verkehr mit Mendelssohn, Schumann und andern ausgezeichneten Männern zwei inhaltreiche Jahre verlebte und zum Musikdirector der „Euterpe" gewählt ward, noch jetzt in gutem Andenken steht." Diesem nämlichen Verhulst, ein Holländer von echtem Schrot und Korn, der besonders durch seine holländischen Lieder und Gesänge, die wir in Deutschland auch nicht dem kleinsten Theile nach kennen, sich einer großen Popularität erfreut, wurde vom Fest-Comité einstimmig die musikalische Leitung des ganzen Festes übertragen, und Verhulst hat seine schwierige Aufgabe mit unverkennbarer Hingebung, mit unermüdlicher Ausdauer, männlicher Kraft und Energie: also würdig gelöst. Man muß sämmtlichen Proben vom Anfange an beigewohnt haben, um hierüber ein competentes Urtheil abgeben zu können. Sehr zweckmäßig war die Festordnung der ganzen Woche, mit Einschluß der Proben, im voraus unabänderlich festgestellt, und sie ist vom Montag den 10ten Juli, Morgens 9 Uhr ab, wo täglich circa drei Proben abgehalten werden mußten, auf das Pünktlichste eingehalten worden. Um solcher unerhörten Anstrengung, die auf den Fest-Dirigenten doppelt und dreifach zurückfällt, bis auf den letzten Strich, ohne Ermatten, Herr zu bleiben, dazu gehört eben eine so gesunde, herculische Natur, wie sie Verhulst besitzt. Verhulst hat mit seiner großen Musik-Armee einen Sieg errungen, dessen Kunde weit über die Grenzen Hollands, seines ihm über Alles theuern Vaterlandes, hinaus dringen wird und von dessen Erfolge der große Erasmus Rotterdamms, dessen Standbild auf dem Markte zu Rotterdam steht und der alljährlich in der Mitternachtsstunde ein Stück Geschichte schreiben und dann ein Blatt in seinem großem Buche umwenden soll, sicherlich Notiz genommen haben wird für künftige Geschlechter.

Ehe wir auf die musikalischen Fest-Aufführungen näher eingehen, wollen wir hier noch die fremden Tonkünstler und Musikalienverleger namhaft machen, welche, so viel uns bekannt geworden, dem schönen Feste beiwohnten: Bischoff, Bennet, Breidenstein, Commer, van Eyken, C. J. Falckenberg aus Coblenz, Flügel, Gathy, Gouvy, Hiller, Kufferath, Liszt, Lübeck, Otten, Präger, Ritter, Reinecke, Gebrüder Reimers, Schlesinger aus Paris, Schott aus Mainz, Schloß aus Cöln, Dr. Volkmar, F. Weber, v. Wasielewski.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Bern, Mitte Juli. Als ich vor einigen Tagen dem Münster zuschritt, um Spohr's „letzten Dingen", gegeben vom altclassischen Verein, beizuwohnen, sah ich Spohr's imposante Gestalt die Kirche betreten. Seit sieben Jahren hatte ich den Altmeister, für den ich innige Zuneigung hege, nicht gesehn: ich war lebhaft überrascht. Wie ich später erfuhr, war seine Anwesenheit eine zufällige, er hatte vor, durch's Berner Oberland, über den Bodensee zur Münchener Kunstausstellung sich zu begeben. Leider war der Himmel nicht günstig. — Nach dem Concert brachte ihm die hiesige Liedertafel ein Ständchen, wobei einer der Sänger dem „Manne und Künstler" eine passende Anrede hielt, die der berühmte Meister in seiner einfachen Weise herzlich erwiederte. Auch im Oberlande sind dem ächten deutschen Manne glückliche Stunden geworden — möge er der guten ehrlichen Schweizer und seiner Landsleute, die ihn freudig begrüßt, manchmal gedenken! — Hr. Edele gab zwei geistliche Concerte: den ersten Tag wurde aufgeführt die Cantate von S. Bach „Herr Gott, Dich loben wir" und das Oratorium „Die letzten Dinge". Das zweite Concert, den folgenden Tag, brachte von B. Marcello die Psalmen 7, 33, 42, 32, und die Wiederholung des Oratoriums. Recht einfache, fast kindliche Tondichtungen sind die drei ersten Psalmen, der Psalm 32 ist voll Feuer und Kraft. Spohr's Tonwerk ist bekannt: am meisten Eindruck auf mich machten im zweiten Theil die Chöre: „Gefallen ist Babylon" ꝛc. und das Quartett mit Chor: „Selig sind die Todten" ꝛc. Wenn man von diesen Concerten viel lobhudelndes Geschrei erhob, viel gemachte Begeisterung und forcirte Bewunderung zeigte, so will ich Ihnen ganz kurz mein Urtheil geben, das mit dem Spohr's übereinstimmt. Die Chöre gut: ½, Orchester und Soli schlecht: ½, das ist das glänzende Rechenexempel! Mehrere hiesige Musiker wirkten aus Gründen, die ich nicht näher berühre, nicht mit; Frl. Kiefer konnte ebenso wenig ihre Hülfe leihen, und Hr. Kirchhof, der einmal Privatmann, das andremal Künstler sein will, hatte zu viel Geld verlangt. — Glücklicherweise hören mit dem Sommer die Concerte für einige Zeit auf, schwerlich aber das Parteigezanke und Intriguenwesen. — Der altclassische Verein hat einen Advocaten angenommen, aber in ihm den Bock zum Gärtner gemacht; es ist derselbe, der in seiner grenzenlosen Borniertheit S. Bach einen „Perückenstock" nennt und R. Wagner anzufeinden suchte. Ganz genau wissen wir, daß der Mensch auch nicht eine Oper Wagner's angehört! Er ist nebenbei „Raketenfeuerwerker".

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die rühmlichst bekannten Flötisten, Gebrüder Doppler aus Pesth, beabsichtigen im Herbst eine neue Kunstreise durch Deutschland zu unternehmen.

Nach italienischen Blättern hat Hr. Alexander Caforti aus Dresden, ein Schüler von Beriot, bei seinem dreimaligen Auftreten in Mailänder Theatern, sich als einen sehr talentvollen und begabten Violinspieler gezeigt und vielen Beifall gefunden.

Der Baritonist Mayerhofer (bis jetzt in Weimar engagirt) hat mit Glück in Wien als Leporello ꝛc. debutirt, und ist daselbst engagirt worden.

Frl. Rosa Thély, eine junge, vielversprechende Anfängerin aus Pesth, ist in Wien engagirt worden. Diese talentvolle junge Sängerin, eine Schülerin der Cornet, besitzt, wie man uns berichtet, eine von jenen reinen Altstimmen, welche in unserer Zeit immer seltener werden. Sie hielt sich früher einige Zeit in Leipzig auf.

Frl. v. Hefner, bisher in München, ist gleichfalls nach einem glücklichen Debut am Wiener Hofoperntheater engagirt.

Musikfeste, Aufführungen. Cherubini's zweite große Messe ist unter Direction von Mosewius in Breslau zur Feier des Stiftungsfestes der dortigen Sing-Academie am 8ten Juli aufgeführt werden.

Händel's „Samson" wurde in Wernigerode (am Harz) aufgeführt.

Was die Amerikaner unternehmen, ist doch immer großartig und massenhaft. — So auch die Musikfeste, deren am 15ten Juli eines in New-York begonnen hat, wie es die alte und neue Welt noch nicht erlebte. Im Glaspalast zu New-York wird nämlich in diesem Augenblick ein „großer musikalischer Congreß", wie man es dort nennt, abgehalten, an welchem 1500 Orchestermitglieder und circa 4000 Sänger Theil nehmen. Der Congreß ist echt demokratisch, jeder Musiker oder Sänger Amerikas kann daran theilnehmen und mitwirken. Die Leitung des Ganzen hat Paul Julien, der Mann seines Jahrhunderts, als Präsident übernommen. Seine Minister sind die Musikdirectoren: Bergmann, Meignon, Dodworth, Bloomfield und Vincent Wallace; sowie die Chordirigenten: Hill, Kreutzer, Mollenhauer und Bristow. Zu dem Sängerchore hatten sich eine Menge von Gesellschaften und Vereinen aus der ganzen Union gemeldet; für das riesige Orchester: Julien's vollständiges Orchester, die deutsche und philharmonische Gesellschaft aus Philadelphia, Dodworth's ganzes Musikchor, die sämmtlichen Militärmusiken, und eine große Anzahl von Künstlern und Dilettanten aus Boston, Philadelphia, Baltimore, Cincinnati, New-Orleans und New-York. Zur Aufführung sollen kommen: Händel's „Messias", Haydn's „Schöpfung", Mozart's „Requiem", Mendelssohn's „Sommernachtstraum", Bach's „Passion", Beethoven's „Ruinen von Athen", Beethoven's „Neunte Symphonie", Spohr's „Letzte Dinge", Rossini's „Stabat mater", F. David's „Wüste", Meyerbeer's „Prophet", „Hugenotten" und „Struensee", Berlioz' „Romeo und Julie" und Wagner's „Tannhäuser". Zum Schluß große Fest-Quadrille, von Julien eigens für 1500 Mann componirt! — Das Programm scheint uns denn doch der „höhere Humbug".

Hoffentlich wird man die genannten Werke nicht ganz aufführen wollen, sondern nur Bruchstücke daraus. Es wäre denn, daß man sich zu dem „Congreß" einen Monat Zeit nähme, und die siebenzehn Werke auf siebenzehn Abende vertheilte. Wir fürchten, daß die Ausführung mangelhafter und die Wirkung geringer sein wird, als man erwartet. Wir werden später ausführlicher darüber berichten.

Am 9ten Juli fand zu Asnières in Frankreich ein Musikfest statt, bei welchem ein Haupt-Orchester von 200 Mann thätig war. Einige Militär-Oechester waren außerdem zur Ballmusik bestimmt, deren Rhythmus durch 200 Tambours unterstützt wurde. — Viel Lärm um Nichts! —

Neue und neueinstudirte Opern. Der junge Componist Westmeyer aus Hannover (früher Schüler des Leipziger Conservatoriums) hat eine komische Oper in zwei Acten vollendet.

R. Volkmann in Wien ist mit der Composition der Musik zu Göthe's „Prometheus" beschäftigt.

Kapellmeister Eckel in Pesth, Componist der ungarischen Oper „Hunyadi László", vollendet gegenwärtig eine neue ungarische Nationaloper.

Auszeichnungen, Beförderungen. Prof. W. R. Griepenkerl in Braunschweig hat von dem Herzog von Coburg das Verdienstkreuz des Sächsisch-Ernestinischen Hausordens erhalten.

Musikalische Novitäten. Von Robert Volkmann sind neue Lieder bei Kistner in Leipzig erschienen. Der fruchtbare Componist hat auch ein Concert für Violoncell mit Orchester bereits vollendet, und arbeitet nunmehr an einem zweiten großen Concert für Violine. Bei dem Talent Volkmann's läßt sich Bedeutendes erwarten.

Von Liszt ist eine Concert-Phantasie für Pianoforte über zwei Themas aus Berlioz' „Cellini" (Eintritt des Cardinals und Künstler-Schwur), sowohl zweihändig, als im vierhändigen Arrangement, bei Litolff in Braunschweig erschienen. Dieselbe Phantasie ist von MD. Stör in Weimar für großes Orchester arrangirt worden.

Literarische Notizen. Der erste Band von J. Raff's Briefen über Musik ist unter der Presse, und wird in nächster Zeit bei Vieweg in Braunschweig erscheinen.

Liszt hat eine Broschüre über Berlioz vollendet, welche von Hoplit übersetzt im Herbst dieses Jahres erscheinen wird. — Gleichzeitig bereitet Liszt einen starken Band: „Zur musikalischen Literatur" vor, in welchem die, in Journalen von ihm zerstreut erschienenen Artikel über Musik gesammelt, und mit Neuem vermehrt werden sollen.

Vermischtes.

In Carlsruhe hat Frl. Garrigues mit Beifall gastirt, und ist in Folge dessen auf zehn Jahr engagirt worden. Zwei mittelmäßige erste Sängerinnen ist Carlsruhe nun so glücklich, mit zehnjährigem Engagement zu besitzen! Soviel uns bekannt, ist ein erster Helden-Tenor für Carlsruhe aber noch immer nicht gefunden. In Ermangelung eines guten Bassisten übernimmt auch jetzt der frühere Baritonist Oberhoffer die Partien des Bertram, ꝛc. Einige junge Anfänger ohne Schule, ohne Gehöe und Repertoir laufen nebenbei. Eine herrliche Disposition! Wenn doch Hr. E. Devrient „bei seinem Leisten bliebe" d. h. die Organisation des Schauspiels glücklich durchführte, aber die Disposition über die Oper kundigeren und geschickteren Händen überlassen wollte! Es scheint beinahe, als wolle Hr. E. Devrient die Carlsruher Oper, zu Gunsten des Schauspiels, systematisch ruiniren. Er ist auf dem besten Wege dazu.

Dee Tod der Sontag hat begreiflicherweise in Mexico die allgemeinste Sensation erregt. Die ersten Notabilitäten Mexicos, die Mitglieder der dortigen Philharmonischen Gesellschaft ꝛc. haben das Leichenbegängniß durch ihre Gegenwart verherrlicht. — Das Ende dieser Künstlerin ist eben so, wie ihre Schicksale im Leben waren — außergewöhnlich und merkwürdig. Die Nachricht ihres Todes gelangte durch telegraphische Depesche von England zuerst nach Frankreich, und verbreitete sich mit Blitzesschnelle durch ganz Europa.

Director Wallner in Posen macht bekannt, daß er die Oper in Posen für nächste Wintersaison aufgegeben habe, und nur das Schauspiel cultiviren will. Die Oper soll erst im darauffolgenden Frühjahr wieder zusammentreten, da Hr. Wallner von der vollkommen richtigen Ueberzeugung ausgeht, daß Schauspiel und Oper gleichzeitig die Mittel einer Provinzialbühne übersteigen, und in Folge dessen in beiden Kunstzweigen nichts Besonderes geleistet werden kann. — Diese Idee ist so nachahmenswerth, und beruht auf so richtigen Grundsätzen, daß wir dieselben mehr als einem Stadttheater zur Nachachtung empfehlen möchten!

☞ **Notiz.** Von Leipzig abwesend, waren wir verhindert, die Nummer der vorigen Woche vor ihrem Erscheinen selbst einer Durchsicht zu unterwerfen. Es sind in Folge davon mehrere störende Druckfehler stehen geblieben. Um jedoch unseren Abonnenten nicht ein auf diese Weise verunstaltetes Exemplar zu übergeben, sehen wir uns veranlaßt, Nr. 4 noch einmal, jetzt in correctem Abzug, erscheinen zu lassen, und der heutigen Nummer beizulegen.

D. Red.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

19.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 6.** Den 3. Februar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: Julius Schäffer, Op. 4. Robert Radecke, Op. 2. Robert v. Hornstein, Op. 1. Robert Schumann, Op. 119. J. J. Schramek, Klänge vom Ostseestrande. Georg Goltermann, Op. 19. — Aus Königsberg. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Julius Schäffer, Op. 4. Polonaise für das Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Der Componist hat bereits vor Jahren ein Op. 3 veröffentlicht, „Lieder ohne Worte". Diese frühere Zeit des Schaffens scheint er völlig desavouiren zu wollen, indem er uns jetzt wieder ein Op. 4 vorlegt. Und gewiß nicht mit Unrecht. Denn wenn früher der bloße Musiker in ihm sich regte und dem ersten Drängen des musikalischen Geistes nur darum zu thun war, sich irgend wie auszusprechen, so tritt er jetzt als Künstler vor uns, wie bereits in seinem Op. 1 (Phantasiestücke für das Pianof.) mit dem Bewußtsein, nicht blos fertigere musikalische Gebilde geschaffen, sondern insbesondere ihnen den Stempel höherer, geistiger Weihe aufgedrückt zu haben. Die vorliegende Polonaise ist ein Prachtstück in dieser Gattung, fertig in Form und Inhalt, indem es edlen Stolz gepaart mit äußerem Glanz, so wie liebreizende Anmuth und Innigkeit des Gefühls in sich vereinigt. Und diese Eigenschaften wohnen in so maßvollen Zügen dem Werke inne, in so reiner Klarheit, daß dem Spieler sie sofort in die Augen leuchten, auch ohne besonderes Sichhineinvertiefen. Bei letzterem dürften dann doch manche Schönheiten sich ihm offenbaren, die einer Musik-Erzählung widerstreben, da bekanntlich auch die ausdrucksgewandteste Feder nicht wohl fähig sein dürfte, alle die unzähligen Möglichkeiten einer musikalischen Gefühlsäußerung zu einem begrifflichen Worte zu fixiren. Die Polonaise steht übrigens auf eigenen Füßen, ein Anlehnen an Weber oder Chopin sucht man vergeblich. Ohne auch nur irgendwie an einen Vergleich mit den beiden Genannten zu denken, vereinigt sie den Glanz einer Weber'schen mit der zarten Schwärmerei einer Chopin'schen. Doch ist der gesammte Geist wieder ein anderer, der eben aus der innersten Vertiefung in das eigenthümliche Wesen dieser Gattung resultirt, abgeklärter als bei Chopin und detailreicher als bei Weber. Die Fortschritte der Technik und die daraus gewonnenen neuen Klangwirkungen hat der Componist in solcher Weise darin zu vereinigen gewußt, daß sie nie dem Charakter des Instrumentes widerstreben, sondern vielmehr seinem Wesen in solcher Weise entsprechen, wie man sie nicht so häufig in der neuern Behandlung des Pianofortes

findet. Hieraus folgt selbstverständlich, daß das Werk einem großen Theile der Spieler zugänglich ist, was im Interesse des schönen Werkes nur wünschenswerth sein kann. Stich und Ausstattung sind, wie immer bei der genannten Verlagshandlung, vortrefflich.

Lieder und Gesänge.

Robert Radecke, Op. 2. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Sgr.

Obwohl diese Lieder noch kein bestimmtes individuelles Gepräge in sich tragen, so leuchtet doch eine gut organisirte musikalische Natur aus ihnen, die, obschon noch im Entfalten begriffen, doch auf guten Pfaden wandelt, merklich von dem breiten Wege sich absondert und den schmalen Fußsteig zu betreten verspricht, der allein in jene Gegenden beseligenden Anschauens führt. Die Sprache, in welcher das Gefühl hier zu uns spricht, ist einfach und wahr, ebenso die Form, in welcher sie auftritt. Die Neigung zu dem Trüben, Düstern ist vorherrschend, ohne jedoch ins Krankhafte zu verfallen. Die Auffassung der Texte ist im Allgemeinen von einem gewissen poetischen Hauche beseelt, doch vermißt man noch das Individualisiren. Die Begleitung ist dem einfachen Geiste der Lieder entsprechend, zeugt von Sorgfalt und guter technischer Bildung. —

Robert v. Hornstein, Op. 1. Drei Lieder mit Begleitung des Pianoforte. — Stuttgart, Ebner. Pr. 10 Ngr.

Auch in diesem Erstlingswerke spricht ein einfacher, sinniger Geist zu uns, der sich zwar erst zu regen beginnt, aber doch dem Besseren zustrebt. Die Wahl der Texte ist gut, aber der Componist ist denselben noch nicht allenthalben gewachsen. Daher hat das Lenau'sche „Herbstlied" eine allerdings verfehlte Auffassung; es zeigt zwar ein edles Streben, Lenau'sche Poesie sich zum musikalischen Vorwurfe zu machen, allein die Schwingen sind noch zu kurz, dem Fluge des Aars zu folgen. Das Heine'sche „Wenn ich in Deine Augen seh'" hat nicht den entsprechenden Ausdruck, es verräth noch ein Ringen nach dem, wie es eigentlich sein soll. Die Wiederholung der Worte „doch wenn Du sprichst: ich liebe Dich" ist unstatthaft, weil durch keine innere Nothwendigkeit motivirt. Das beste ist Nr. 3, „Wohl lag ich einst in Gram und Schmerz" von Em. Geibel; es hat echten Liedausdruck, ist warm und wahr. Einverstanden dagegen mit der rhythmischen Gliederung, abgesehen von der sinnwidrigen Textwiederholung, kann sich Referent nicht erklären. Gleich in den einleitenden Tacten ist ein Tact zu viel, es widerstrebt das Fünftheilige unserm Gefühle. Fallen nun noch in der Mitte die beiden Text wiederholenden Tacte, („und weinte Tag und Nacht" und „sein Glück nicht fassen kann") so erhält das Lied eine wohlgegliederte, dem Gedichte entsprechende Abrundung. Die Wiederholung der Worte im Adagio zum Schluß „nicht fassen kann" ist hier an ihrer Stelle. —

Robert Schumann, Op. 119. Drei Gedichte aus den Waldliedern von G. Pfarrius, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Hannover, Nagel. Pr. 25 Ngr. Einzeln: Nr. 1. 12½ Ngr., Nr. 2. 7½ Ngr., Nr. 3. 10 Ngr.

Der Componist hat jedem dieser drei Gedichte die eigenthümliche Seite abzugewinnen gewußt, und wenn er in dem zweiten „Warnung" weniger eine lyrische als declamatorische Haltung angewendet, was dem Gedichte nicht entsprechend zu sein scheint, so ist es doch unglaublich, wie der Verfasser von „zur Würdigung R. Wagner's" (Nr. 19 d. Bl. S. 200 Anmerk. Bd. 39) Schumann gerade in diesen Gesängen verkennen und „im traurigsten Sinne des Wortes maniérirt" nennen kann. Es bedarf wirklich nur einer flüchtigen Durchsicht derselben, um sofort zu erkennen, daß über sie von einem einseitigen Standpunkte aus abgeurtheilt worden, und zwar mit einer Leichtigkeit, wie sie einem, der „würdigen" will, nicht geziemend ist. Nr. 1 „Die Hütte" ist geradezu äußerst gelungen zu nennen, denn es athmet eine Frische und beseligende Naturschwärmerei, wie wir sie nur in früheren Erzeugnissen Schumann's wiederfinden. Auch das harmonische Element darin ist so klar und einfach, ja überaus leicht und faßlich, daß jede nur mittelmäßigen Spieler es zugänglich ist. Nr. 3 „Der Bräutigam und die Birke" ist humoristischer Natur und zwar in sehr ergötzlicher Weise; von Geziertheit kann gar nicht die Rede sein, denn die Musik folgt dem harmlosen Scherz in einfachem Ausdrucke. Dieß Alles zu verkennen, verräth eine Einseitigkeit „im traurigsten Sinne des Wortes" weil von einer derartigen Würdigung bis zur Blasphemie nur noch ein Schritt ist.

J. J. Schramek, Klänge vom Ostseestrande. Ein Liederroman in sechs Liedern von Robert Grolewsky, für eine Tenor- oder Sopranstimme. — Magdeburg, Heinrichshofen, 1850. Pr. Nr. 1—6. 1½ Thlr.

Einzeln: Nr. 1, 2, 3, 4, 5. à 7½ Sgr., Nr. 6. 12½ Sgr.

Der Geist dieser Lieder ruht auf einem guten Grunde; wenn sie auch nicht durch Neuheit in der musikalischen Erfindung bemerkenswerth erscheinen, so tragen sie doch viel gute Elemente in sich, die eine edle Richtung des Componisten erkennen lassen. Sie zeugen zwar noch nicht durchgängig von einer Individualität, die einzig ihrer Eigenthümlichkeit folgt, doch lassen sie auch nicht ein bloßes Nachahmen und Anlehnen an Fremdes bemerken. Obschon hin und wieder Unbedeutenderes mit unterläuft, so zeigt sich doch nirgends Unedles oder Triviellles; Einzelnes ist sogar vorzüglich zu nennen, worin höheren, künstlerischen Anforderungen Genüge geleistet worden. Das erste dieser Lieder „Widmung" gehört zu den weniger gelungenen; der musikalische Ausdruck darin hat keine anziehende Kraft, es ist etwas farblos. Nr. 2 „Zweifel" dagegen birgt einen guten Kern in sich; Wärme und natürliche Gefühlssprache verbunden mit guter Declamation und gesangsmäßiger Behandlung machen es zu einem wirkungsreichen Liede. Nr. 3 „Adele" für den Vortrag gleichfalls durch seine gesunde Empfindungsweise für den Sänger dankbar. Nr. 4 „Was ich liebe" ist etwas vag gehalten und von weniger musikalisch anziehender Farbegebung. „Ich zög Dir nach" Nr. 5, läßt wieder ein höher wallendes Gefühl erkennen. Nr. 6 „Ora pro nobis" Ballade, wohl das bedeutendste und eigenthümlichste unter allen. Durch scharfe Charakteristik im Einzelnen wie in der ganzen Tongebung tritt es als ein gelungenes Stück hervor. —

Duetts, Terzetts ꝛc.

Georg Goltermann, Op. 19. Drei Duetten für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. — Hannover, Nagel. Pr. 22½ Ngr. Einzeln: Nr. 1. 7½ Ngr., Nr. 2. 10 Ngr., Nr. 3. 12½ Ngr.

Duette im strengen Sinne sind es nicht, sondern vielmehr blos zweistimmige Lieder, in denen aber der Componist mit Wärme und Wahrheit zu uns spricht. Die musikalische Erfindung reizt weniger darin, wofür eine den Texten entsprechende Auffassung entschädigt. Es liegt uns nicht eine musikalisch in sich fertige Individualität vor, sondern der Inhalt derselben ist aus guten Vorbildern entlehnt, jedoch in solcher Weise, daß man nicht Anklänge aufzufinden vermag. Der Componist hat durch gute Studien eine solche musikalische Sprache sich anzueignen gewußt, die Jeder wegen ihres einfachen und aufrichtig gemeinten Ausdruckes verstehen wird. Die entschiedenste Wirkung macht Nr. 1 „Waldeslied" aus Amaranth von Redwitz. Es trifft den richtigen Ton in frischer, gewinnender Weise, seine Zartheit und Innigkeit wird sich leicht ins Herz singen. Nr. 2 „So halt ich endlich Dich umfangen" von Geibel, läßt den warmen Gefühlsausdruck in etwas matterer Farbe erklingen, es grenzt nahe an Monotonie; doch spricht die Empfindung so treuherzig zu uns, daß man den Mangel an musikalischer Potenz gern hinnimmt. „Der schwere Abend" von Lenau (Nr. 3) trifft im Allgemeinen den Grundzug des Gedichtes, die trübe Melancholie; allein es ist bloß die eine Seite des Gedichtes erfaßt und wiedergegeben. Der tiefere, Lenau eigenthümliche Geist, die ganze poetische Atmosphäre findet sich nicht entsprechend in ein musikalisches Bild zusammengefaßt. Und hierdurch wirkt es weniger anziehungsvoll; es ist etwas zu farblos und zu wenig geistig aufregend.

Emanuel Klitzsch.

Aus Königsberg.

Das Hauptereigniß in dieser Saison ist die Aufführung des Tannhäuser, welche am 18ten November 1853 geschah und zwar mit einem so günstigen Erfolge, wie ihn jeder, der für das Werk begeistert ist, nur wünschen mag. Seitdem wurde Tannhäuser nun bereits neun Mal bei erhöhten Preisen und vor einem stets großen, hingebenden Publikum gegeben, was wohl am anschaulichsten den durchgreifenden Erfolg beweist. Auch hier sind Vielen die Augen über Wagner'sche Kunst geöffnet worden durch Selbsterleben eines seiner Werke; aus Wagnerfeinden wurden vielfach Freunde, und mir sind specielle Fälle bekannt, wo durch das Studium Wagner'scher Clavierauszüge entschiedene Abneigung, ja höhnische Verachtung seiner Kunst erzeugt wurde, wo aber bei denselben Individuen durch lebendige Anschauung des Tannhäuser eine Begeisterung entstand, die um so aufrichtiger ist und um so stärker für die geistige Macht des Werkes spricht, als das frühere Vorurtheil keineswegs ein Verständniß erleichterte. Einzelne sind jedoch immer noch gegen den Tannhäuser, und das ist wohl begreiflich, wenn man erwägt, daß Vielen ein gewisser notwendiger Grad von Elastieität und Schwungkraft des Geistes von der Natur versagt wurde, und daß selbst Solche, denen es keineswegs an Begeisterung für Werke fehlt, deren Verständniß sie schon mit der Muttermilch einsogen, doch

recht wohl außer Stande sein können, sich sogleich mit dem Wesen einer neuen Kunstanschauung und der daraus entspringenden Werke zu befreunden. —

Es sind dies gewöhnlich Leute, die da sagen: „ich gehe in die Oper, um schöne Musik, schöne Melodien zu hören, das Andere ist mir Nebensache." Solche Opernfreunde sind dann in der That „ganz Ohr" wie man zu sagen pflegt: all ihr Sein und Empfinden liegt im Nerv des Trommelfelles, woselbst dann ihre Opernwelt vernagelt ist. Man spreche nicht ein Anathema über solche Ohrenleute aus, sie sind oft ganz Verschiedene im Concert vor einer Schumann'schen oder Berlioz'schen Musik und in der Oper vor einem Meyerbeer'schen Werke. Dort zieht sie eine wahre verständige Schönheit an, hier werden sie überrumpelt von Effekten. Daß dieses „ganz-Ohr-sein" in der Oper natürlich ist und durch die Oper selbst hervorgebracht werden mußte, kann man in Wagner's Darstellung der Entwickelung der Oper finden. Wagner zeigt daselbst, wie dies Genre in seinem Entstehen und Vergehen immer ein bloßes Musikstück war, dem ein vergebliches Drama nur zum nothdürftigen Gerüste diente; — wie dann das musikalische Wesen überhaupt immer mehr bloß in der Melodie sich concentrirte, und darum zu einem Verständnisse im Grunde nichts weiter bedurfte, als nur des Ohrs, und zwar dieses für die Dichtung nur in sofern, als deren Wortgefüge in den einzelnen Vocalen die Tonbehälter bot, wobei die Worte als solche weiter keine Wichtigkeit hatten; sie standen zum Gesange, wie das Drama zur Opernmusik überhaupt. —

Die erste Vorstellung des Tannhäuser in Königsberg zeigte, daß viel Ernst und Fleiß auf die Einstudirung, auch bedeutende Kosten an die Inscenesetzung gewendet waren. Unser Kapellmeister Witt gehört zu den sogenannten „tüchtigen", und eine Inspiration konnte von ihm nicht wohl ausgehen; doch fehlte eine solche nicht so ganz, indem zwei Mitglieder unseres Opernpersonals, Frl. Haller und Hr. Ed. Weiß (durch welche die Partien „Venus" und „Wolfram" besetzt waren) Wagner's Werk kannten und hochverehrten, auch schon häufig in demselben an andern Bühnen mitgewirkt hatten. Es ist wohl anzunehmen, daß diese zwei Mitglieder durch Wort und Beispiel das Verständniß des Tannhäuser für ihre Collegen wesentlich erleichterten, wenigstens erhöhetes Interesse für dasselbe anregten. Was die Hauptrolle betrifft, so zeigte sich Hr. Bahrdt nicht gerade geeignet dafür, indem der Stimmcharakter wie überhaupt das ganze künstlerische Wesen dieses Sängers etwas Leichtfertiges (— milde ausgedrückt —) haben, das zur Darstellung edler Leidenschaft nicht paßt. Es ist die echte Theaterart die sich in diesem Sänger personificirt. Doch ist er sonst sehr begabt: seine Stimme ist schmeidig und klangvoll, sein Vortrag lebendig und seine Routine bedeutend; auch kann er sich ziemlich beherrschen, so daß das Unedle in seiner Ausdrucksweise wenigstens gebändigt wird. Nicht Jeder bemerkt das, denn was das Psychologische in dem Charakter des Stimmklanges (rein als solcher betrachtet) betrifft, so sind die empfangenden Sinneswerkzeuge vieler sonst recht fein kritisirenden Hörer oft recht stumpf. Selbst solchen Leuten die „ganz Ohr" sind, ist eine Stimme schon genügend, wenn sie vielen Klang hat, — für solche läßt Hr. Bahrdt auch nichts zu wünschen übrig; da sie in Betracht des Spieles, der Mimik eben so äußerlich auffassen, wird insbesondere der Tannhäuser dieses Sängers ihnen auch zusagen. Mir und Gleichfühlenden ist die Darstellung des Bahrdt'schen Tannhäuser kein „Spiel" sondern bloß „Verstellung". Das Verstellen treiben gar viele Mimen, und thun dabei frappant als ob sie spielten, — das ist dann Verstellung in der Verstellung. — Die Elisabeth gab Frau Schütz-Witt (Frau des Kapellmeisters) und genügte dem, der mit einem gemäßigten Wellenschlage der Leidenschaft in der Darstellung dieser Partie einverstanden ist. Frau Witt eignet sich am besten für Agathen-Partien, die sie mit Natürlichkeit und Gefühlsinnigkeit zu geben versteht. Die übrigen Rollen waren ziemlich gut vertreten, der Chor sang jedoch oft sehr unrein, und das verstärkte Orchester kämpfte viel mit der Technik, doch war der Totaleindruck ein entschieden günstiger, und hob sich mit den folgenden Vorstellungen zu einem glänzenden. Die ganze Königsberger Gesellschaft war erfüllt von der Hoheit des Werkes, und selbst öffentlich sprechende Feinde Wagner's waren ehrlich genug, ihre Bewunderung für das Ganze neben den Tadel verschiedener Einzelheiten auszudrücken. Da ist also die Form des Urtheils einmal umgekehrt, denn während sie bei herkömmlichen Opern stereotyp war: „im Ganzen nichts Besonderes, aber hübsche Sachen drin" — so heißt es nun: „das Ganze herrlich, aber einige nicht hübsche Sachen drin."

Auch von Lohengrin hörten wir etwas, nämlich Scenen am Clavier, die Hr. Sobolewski in einem seiner sechs Abonnementsconcerte vorführte. Der Erfolg war nicht so schlimm, wie man ihn am Clavier erwarten konnte, da der Vollgenuß des Tannhäuser wenigstens einen Begriff der Wagner'schen Kunst gegeben hatte. Wäre aber die Aufführung desselben nicht vorangegangen, so würde Lohengrin am Clavier ein fester Anhalt geworden sein für sämmtliche Clavierauszügler (— die im einseitigen Musikantengeiste in dem Clavierauszuge Alles finden zu können wähnen), und Wagner's Werke wären nach

wie vor „Unsinn" gewesen. So aber war der Sinn der Hörer vorbereitet, und obschon die Heerrufer-Scenen, das Gottesgericht im Ganzen als ungeheuer kahl erscheinen mußten (da außer der Scene auch das hebende Orchester fehlte) so rissen doch einige Chorpartien und ganz besonders: die Brautgemachsscene die Gemüther hin. Eine so wunderherrliche Sprache der Liebe wird jedes Herz rühren müssen, — der Eindruck war unsäglich schön, und die Besetzung des Lohengrin und der Elsa trugen viel dazu bei; namentlich der Lohengrin wurde von dem hiesigen Buch- und Musikalienhändler Hrn. Pfitzer so poetisch-schön gesungen, daß Wagner selbst erfreut darüber gewesen sein würde.

Zunächst kommt eine Marpurg'sche Oper „Der König der Berge" (Text von Hartmann) zur Aufführung; vielleicht bringt uns der nächste Winter den Lohengrin!

An Concerten sind namentlich die des Violoncellvirtuosen Hrn. Kellermann zu erwähnen, dessen enorme Virtuosität durch eine eigenthümlich individuelle Vortragsweise erleuchtet wird. Es ist der Humor, der im Kellermann'schen Spiele so anziehend ist; sein inniges Gefühl documentirte sich im gesangvollen Vortrage der Romanesca, der Spohr'schen Arie „Rose, wie bist Du" und der verschiedenen Volksmelodien. Auch ein junger Violinspieler, Hr. Richard Seyler interessirte als Schüler Beriot's durch sein schönes Spiel, in dem sich eine beseelte Virtuosität kund that.

Trio-, Quartett- oder Symphoniesoiréen fehlen diesen Winter, — doch spielt das Orchester des Musikmeister Voigt vom 4ten Regiment Symphonien, die aber natürlich nicht so gelingen können wie von einem Opernorchester. Hr. Rudolph Gervais (Cantor und Gesanglehrer) führte seine Oper „Fritjof" im Concertsaale auf.

Der Winter ist noch nicht zu Ende, und hoffentlich habe ich noch manches Erfreuliche zu berichten.

Gruß allen Wagnerfreunden von

Louis Köhler.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Vierzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses. Symphonie von Gouvy (C-Dur, neu, Manuscript) unter Direction des Componisten; Romanze aus „Euryanthe" von C. M. v. Weber, gesungen von Hrn. Schneider; Adagio für den Contrabaß, von C. A. Mangold, vorgetragen von Hrn. Concertmeister August Müller aus Darmstadt. Zweiter Theil: Ouvertüre zu „Medea" von Cherubini; Arie des Telasco aus „Ferdinand Cortez" von Spontini, gesungen von Hrn. Behr; Phantasie über Motive aus „Moses" von Rossini für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Frau Jeanette Pohl; Introduction und Scherzo für den Contrabaß, componirt und vorgetragen von Hrn. Concertmeister A. Müller; Ensemble aus „Euryanthe", vorgetragen von den HH. Schneider, Behr, Cramer und den Mitgliedern des Pauliner Sängervereins. — Ein neues Werk eröffnete den bunten Reigen der verschiedenartigsten Musikstücke, deren Zusammenstellung oft die seltsamsten Contraste hervorrief, und dieses Werk paßte in so weit in das Programm, als es ebenfalls ein buntes Allerlei von allen möglichen geborgten und sehr wenig bedeutenden eignen Gedanken und Motiven darbietet. Wir begegneten in der Symphonie des Hrn. Gouvy einer großen Menge Ueber alter und neuerer Bekannter: Mendelssohn, Fr. Schubert, Beethoven, Berlioz, selbst der liebenswürdige Boieldieu waren zu unfreiwilligen Darlehen genöthigt worden, auch Meyerbeer's Prophet hatte eine Actie zu dem Unternehmen Gouvy's mit einem Motiv bezahlen müssen. Dies Alles hatte Hr. Gouvy mit einigen eigenen Zuthaten und mit nicht zu leugnendem Geschick in die üblichen vier Symphoniesätze gebracht und so ein recht hübsches Unterhaltungsstück hergestellt, das gut in die Ohren klingt und bei dem man der Mühe irgend einer geistigen Anstrengung vollkommen überhoben bleibt. Die Symphonie sprach an. Rauschender Applaus und stürmischer Hervorruf lohnten den Componisten. Eine Opposition zeigte sich nicht, da das Werk für eine solche zu gut und zu harmlos war — kurz Hr. Gouvy feierte einen Triumph, der dem, welchen seine erste ungleich höher stehende Symphonie in F-Dur vor einigen Jahren hier errang, nicht nachstand. — Wiewohl wir gewünscht hätten, daß man zwei so verschiedenartige Instrumente wie Harfe und Contrabaß nicht an einem und demselben Abende in Solos vorgeführt hätte, so interessirten diese Vorträge doch vor allen anderen am meisten. Frau Jeanette Pohl, durch ihre Vorträge vor einigen Jahren schon dem Publikum rühmlichst bekannt, zeigte sich abermals als treffliche Künstlerin auf ihrem schönen Instrumente. Sie hatte das beliebteste Werk von Parish-Alvars gewählt, welches für diesen ein ziehendes Repertoirstück war, mit Recht aber fast um ein Drittheil gekürzt. Der Componist selbst konnte wagen mit einer Composition von solcher Länge aufzutreten, da diese Behandlung der Harfe damals neu war, den Reiz der Neuheit für sich hatte. Wie sehr dieser Umstand in die Wagschaale fällt, erhellt daraus, daß selbst in dieser Gestalt die Phantasie jetzt fast noch zu lang erschien. Das Publikum hat seit einer Reihe von Jahren viele Harfenvorträge gehört und ist etwas abgestumpft. Frau Pohl fand jedoch rauschenden Beifall. Abgesehen von der technischen Durchbildung ist es namentlich der musikalische Sinn, das durchaus Nobele des Vortrags, das Elegante und Feine, was ihr Spiel auszeichnet. — Hr. Concertmeister August Mül-

ler ist wohl der erste lebende Virtuos auf dem zum Solovortrage wenig geeigneten Contrabasse. Seine Fertigkeit grenzt ans Unglaubliche — er behandelt das schwerfällige Instrument mit derselben Leichtigkeit, wie ein Violinist seine Geige. Die schwierigsten Passagen, der Triller und die Verzierungen, die Doppelgriffe erscheinen unter seinen Händen mit einer Klarheit und Sauberkeit, die wir bei den geringeren Schwingungen der Saiten des Basses kaum für möglich gehalten hätten. Der Ton, den Hr. Müller aus dem Instrumente zieht, ist äußerst kraftvoll und dabei weich und zart, sein Vortrag sehr geschmackvoll. Hr. Müller ist ein wirklicher, ächter Künstler, und wenn man ihn, den colossalen Mann mit seinem Rieseninstrument vereinigt erblickt, erscheinen Beide so verwachsen, daß sie dem Auge ein Bild liefern, wie Parish-Alvars mit seiner Harfe. Auch er fand rauschenden Beifall und wurde gerufen. Sehr anerkennenswerth war Hrn. Schneider's Vortrag der Romanze aus „Euryanthe", obgleich uns der geschätzte Sänger an diesem Abende nicht ganz bei Stimme zu sein schien, wie auch Hrn. Behr's Gesang in der Spontini'schen Arie Lob verdiente. Das Ensemblestück aus „Euryanthe" vermochte nicht recht zu zünden, da es in Wahrheit auch zum Concertvortrage wenig paßt und überdem in der Ausführung nicht vollständig genügte. — Das Orchester that wie gewöhnlich seine Schuldigkeit, besonders gelungen war die Execution von Cherubini's Ouverture zu „Medea."

Hr. Louis Lacombe gab am 29sten Januar Vormittags 11 Uhr im Saale des Gewandhauses vor einem eingeladenen Publikum eine Matinée musicale, in welcher er mehrere seiner Compositionen für Kammermusik vorführte. Das den Anfang bildende Trio Nr. 2 in A-Moll für Pianoforte, Violine und Violoncell (gespielt vom Concertgeber, den HH. Concertmeister David und Grützmacher) ging leider einem vielleicht nicht geringen Theile des Publikums verloren, da während der Aufführung dieses Werkes eine störende Unruhe im Saale und ein fortwährendes Ab- und Zugehen an den Eingängen stattfand. Man hatte nämlich die Gallerien erst um 11 Uhr geöffnet. Das im Saale über zahlreich versammelte Publikum fand daselbst keinen Platz und strömte nun, nachdem das Trio schon begonnen hatte, den Gallerien zu. Ein erschöpfendes Urtheil über das jedenfalls sehr interessante Werk zu geben, sind wir demnach nicht im Stande und können nur sagen, daß uns das Trio zahlreiche schöne und edle Motive zu enthalten, daß die Fassung desselben uns eine die Künstlerhand verrathende schien und daß das Ganze allenthalben die edelste künstlerische Gesinnung zeigte. Die Ausführung war eine vorzügliche. Die übrigen zu Gehör gebrachten Compositionen (sämmtlich für Pianoforte solo) des Hrn. Lacombe gehören der Salonmusik in ihrer besseren Richtung an; es waren diese Werke: ein Nocturno, eine Etude en octaves, le retour du querrier (dramatische Phantasie) und zwei kleinere Stücke, l'ondine (Ballade) und Polonaise. Unter diesen erschienen uns als besonders hervorragend die Etude, die dramatische Phantasie und l'ondine. Ein bedeutendes Talent für melodische Erfindung, eine große Formgewandtheit und eine meisterhafte Behandlung des Instrumentes traten bei sämmtlichen Compositionen des Hrn. Lacombe hervor, der sich überdem beim Vortrag derselben, wie auch der Cis-Moll-Sonate von Beethoven, als ein Pianist ersten Ranges bewährte, dem es diesmal möglich ward, seine eminente Technik vollständiger zur Geltung zu bringen, als bei seinem ersten Auftreten im dreizehnten Abonnementconcerte, wo ihm der zähe Anschlag und der dumpfe Ton des Piano's, das er damals spielte, nicht wenige Hindernisse in den Weg legten. — Frl. Auguste Koch, eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums, trug in dieser Matinée folgende Gesangsstücke vor: „Aufenthalt" und „Gretchen am Spinnrad" von Fr. Schubert, und „Frühlingslied" von Mendelssohn. Die junge Dame hat eine schöne, jedoch noch nicht vollständig ausgebildete Stimme, die sie leider bisweilen etwas zu sehr anstrengen mußte, da die Begleitung auf dem großen Concertflügel sehr wenig discret war.

Im Theater kam am 28sten Januar Mehul's herrliche, hier seit vielen Jahren nicht gehörte Oper „Jacob und seine Söhne" zur Aufführung und hatte einen nicht unbedeutenden, hoffentlich auch nachhaltigen Erfolg. Ein junger Tenorist, Schüler der Frau Schäfer, Hr. Claus, machte in der Partie des Joseph hier seinen ersten theatralischen Versuch, nachdem er, wie es heißt, schon früher auf kleineren Bühnen einige Vorübungen angestellt hatte, und fand die freundlichste und aufmunterndste Theilnahme beim Publikum. Die Stimme des Hrn. Claus ist von bedeutendem Umfange, sie ist vollkommen gleichmäßig ausgebildet und hat jene Männlichkeit und Fülle, gepaart mit dem schönsten Wohllaut, welche der Tenorstimme einen so besonderen Zauber verleihen und leider so selten zu finden sind. Die künstlerische Ausbildung des jungen Sängers als solchen verräth eine gute Schule: seine Tonbildung ist tadellos, seine Fertigkeit schon jetzt nicht unbedeutend, seine Textaussprache — das untrügliche Zeichen einer guten Gesangsbildung — ganz vortrefflich. Auch als Darsteller scheint Hr. Claus Talent zu haben; wenn er auch als solcher bis jetzt natürlich noch nichts Entsprechendes leisten kann, so zeigte sich doch allenthalben die Begabung und der ernste Wille dazu. Mit besonderen Lobe heben wir seine für einen ersten Anfänger in der Schauspielkunst vortreffliche, äußerst deutliche und verständnißvolle Aussprache des Dialogs hervor. Bei seinen schönen und seltenen Mitteln kann Hr. Claus bald eine Zierde unserer Bühne werden, wenn er so fortfährt, wie er begonnen, und wir können es dann auch als einen wahrhaften Gewinn unserer Oper ansehen, daß die Theaterdirection das schöne aufblühende Talent bereits auf vier Jahre engagirt hat. Frl. Miller, welche sich bereits vor mehreren Monaten dem Publikum als Königin der Nacht vorstellte, sang an diesem Abende die Partie des Benjamin. Wir glauben nicht, daß Frl. Miller trotz des nicht zu verkennenden Fleißes jemals im Stande sein wird, den nur zu fühl-

baren Mangel einer Sängerin für colorirte Sopranpartien an unserer Bühne zu beseitigen. Sie hat zu wenig natürliche Mittel und eignet sich ihrer Persönlichkeit nach auch wenig für ein erstes Fach. — Von den Vertretern der übrigen Solopartien nennen wir mit besonderer Anerkennung Hrn. Behr (Jacob) und Hrn. Braffin (Simeon). — Eine junge Sängerin, Frl. Ziesche vom Stadttheater in Reval, welche kürzlich als Königin in den „Hugenotten" auftrat, konnte in keiner Weise auch den mäßigsten Anforderungen genügen, die man bei einer Bühne, wie die unsrige, an die Darstellerin dieser Partie stellen kann und muß. F. G.

Die musikalischen Genüsse häufen sich in diesen Tagen außerordentlich. Am 31sten Januar veranstaltete der Pauliner-Sänger-Verein im Saale des Gewandhauses sein jährliches Concert. Früher war dieses Concert immer mit einem Balle verbunden gewesen, und fand dem entsprechend in einem dazu bestimmten Saale Statt. Je mehr indeß die Leistungen des Vereins bei seinem ausgezeichneten Streben unter der vortrefflichen Leitung seines Directors, des Hrn. Organist Langer, an künstlerischer Bedeutsamkeit gewannen, um so mehr stellte sich auch das Unpassende einer solchen Einrichtung, schon in Rücksicht auf das Local, heraus. Es ist deshalb seit einiger Zeit mit Recht die Einrichtung getroffen worden, daß Concert und Ball an verschiedenen Abenden stattfinden. Das diesmalige Programm war folgendes: Erster Theil: Ouvertüre zur Zauberflöte; Arie aus der Schöpfung, vorgetragen von Frau Sophie Förster; das Liebesmahl der Apostel, biblische Scene für Männerstimmen und Orchester von R. Wagner. Zweiter Theil: Lustspiel-Ouvertüre von J. Rietz; Lieder von Mendelssohn: „Es weiß und räth es doch Keiner" ꝛc. und M. H. Hauser: „Vögele im Tannenwald" ꝛc.; Etude en octaves, Notturno und Polonaise, vorgetragen von Hrn. Lacombe; zwei Lieder: Frühlingslied und das Vöglein im Walde, von Dürrner; Nachtgesang von Mendelssohn; Frühlingsnahen, Phantasie für Chor, Solostimmen und Orchester, componirt von J. A. Josephsohn; die Studenten, von N. W. Gade; des Weines Hofstaat, von J. Rietz. — Wir haben schon früher ausgesprochen, daß die Programme dieses Vereins sich durch große Trefflichkeit auszeichnen. Sie müssen als Muster gelten, schon deshalb, weil darin auf das gute Alte wie auf das Neue gleichsehr Rücksicht genommen, stets etwas noch nicht Gehörtes gewählt wird. Das eben mitgetheilte Programm bestätigt dies abermals. Ein großes Verdienst hat sich Hr. Langer insbesondere durch die Wahl des Wagner'schen Werkes erworben. Die enorme Schwierigkeit desselben hat jedenfalls bis jetzt vor häufigeren Aufführungen bei Männergesangfesten und an anderen Orten zurückgeschreckt, was bei seiner hohen Trefflichkeit zu beklagen ist. Die Ausführung durch den Pauliner-Verein war eine ganz ausgezeichnete. Das Werk trat uns in einer Vollendung der Darstellung entgegen, die man auch bei vorzüglichen Aufführungen selten erlebt. So war denn auch der Eindruck ein gewaltiger, begeisternder und muß den Componisten einigermaßen für die verunglückte Aufführung des Lohengrin auf dem hiesigen Theater entschädigen. Ueberhaupt erschien das Concert als eines der genußreichsten der Saison, wozu auch die Mitwirkung der Frau Sophie Förster und des Hrn. Lacombe wesentlich beitrug. Ueber des Letztgenannten Leistung haben wir nicht nöthig, hier noch weiter zu sprechen. Welchen Eindruck er bei dem Publikum durch seine Matinée gemacht hatte, zeigte sich, indem er bei seinem diesmaligen Auftreten empfangen wurde. Frau Förster trat zum ersten Male öffentlich auf, mit solchem Erfolg jedoch, daß sie nach beiden Vorträgen rauschenden Beifall fand und gerufen wurde. Sie ist Schülerin des Hrn. Teschner in Berlin und des Hrn. Böhme in Dresden. Frau Förster bietet eine in unserer Zeit sehr seltene Erscheinung, indem sie möglichst fertig und gereift vor das Publikum tritt, während sonst anfangende Künstler und Künstlerinnen ihre Entwicklung gewöhnlich vor den Augen desselben zurücklegen. Die natürlichen Mittel derselben sind keine überaus hervorstechenden, jedoch so bedeutend, um in unserer Zeit zu den sehr vorzüglichen gerechnet zu werden, die künstlerische Bildung ist eine gründliche, durchaus tüchtige, die gesammte Darstellung eine überaus liebenswürdige, durchaus wohlthuende, gesunde und natürliche. Frau Förster hat nur noch durch häufigeres Auftreten etwas mehr Gewandtheit zu erlangen, um wie wir glauben hoffen zu können, den besten Künstlerinnen beigezählt zu werden. Schon jetzt muß sie für alle Concertinstitute und Theater eine überaus wünschenswerthe Acquisition sein. Erfreulich war es uns, bei dem Mangel an Sängerinnen und dem vielfach Ungenügenden, was wir in letzter Zeit im Concert und Theater gehört haben, plötzlich und unerwartet so trefflichen Leistungen zu begegnen. — Unter den noch nicht gehörten Compositionen war die des Hrn. Josephsohn bemerkenswerth. Sie zeigt eine gute künstlerische Gesinnung und das Streben die breitgetretenen Pfade der Gewöhnlichkeit zu verlassen, dem vollständigeren Gelingen hinderlich war jedoch jedenfalls die nicht ganz glückliche Textwahl. — Hr. Concertmeister David leitete die beiden Ouvertüren und die Arie, die übrigen Vorträge fanden unter Direction des Hrn. Langer Statt. Alles trug dazu bei, den Genuß des Ganzen zu erhöhen. Der ausgezeichneten wirklich virtuosenmäßigen Leistungen des Pauliner-Vereins haben wir so oft gedacht, daß wir darüber nichts hinzuzufügen brauchen.

F. B.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Cruvelli ist als Valentine in den Hugenotten die Heldin des Tages von Paris geworden. Ihre nächste Rolle wird die „Vestalin" in Spontini's gleichnamiger Oper sein.

Die Sängerin Stolz hat von der brasilianischen Regierung einen Engagementsantrag auf drei Jahre für die große

Oper in Rio Janeiro erhalten. Die bescheidene Künstlerin forderte dafür nicht weniger als eine Million und hunderttausend Frcs. Man soll ihr eine Million Frcs. geboten haben.

Robert und Clara Schumann sind von einer glänzenden Kunstreise nach Holland nach Düsseldorf zurückgekehrt und gedenken im Frühjahr nach London zu gehen.

Wilhelmine Clauß hat in Bonn ein Concert gegeben; nur Eins aber auch ein überfüllt besuchtes und mit großem Erfolge. Die Künstlerin spielte in dieser Woche in dem Concert des Leipziger Gewandhauses.

Von Virtuosen-Concerten in Berlin nennen wir das des Violin-Virtuosen Arnstein und das der jungen Pianistin Grünstein aus Wien.

Siegismund Neukomm, der Verwandte Haydn's und Gespiele Mozart's, unter allen Tonkünstlern der Gegenwart vielleicht der, welcher den Ruhm deutscher Kunst am weitesten getragen, weilte in jüngster Zeit von Berlin kommend mehre Wochen in Frankfurt a. M. Von dort ging er über Paris und Rouen nach England zurück, wo er in den letzten Jahren über gelebt hat.

Die Sängerin Rosa Baumann aus Hirschberg in Schlesien, welche früher in Düsseldorf weilte, bei mehren Gesangfesten thätig mitwirkte, später in Italien noch eine gründliche Schule durchmachte, darauf in ihre Heimat zurück kehrte, ist jetzt für die Winterconcerte wieder in Düsseldorf gefesselt, wo sie durch ihre kräftige, farbenreiche Altstimme, wie durch ihre herrliche Methode, allgemeines Entzücken erregt.

Die deutsche Sängerin Mathilde Marchesi (geborne Graumann aus Frankfurt a. M.), welche das Sommerhalbjahr in Florenz zubrachte, ist mit ihrem Gatten für die Bühne von Ferrara gewonnen und macht in dieser Stadt großes Aufsehen.

Der fürstlich wittgensteinische Musikdirector Königsberg hat nach dem Tode seines Gönners, des tonkundigen Fürsten, seinen seitherigen Wohnort, Berleburg, verlassen, und ist, nachdem er sich einige Zeit in Cöln aufgehalten, nach den vereinigten Staaten von Nordamerika gezogen, von wo aus ein ehrenvoller Ruf an ihn ergangen war.

Tenzler, der seitherige Musikdirector in Burscheid bei Solingen, ist als Concertmeister nach St. Louis nach Nordamerika übersiedelt und hat auch drüben durch sein schönes Spiel, sowohl als Geiger, wie Ober, vielen Beifall geerndet.

Neue und neueinstudirte Opern. Dorn's „Nibelungen" sind in Weimar unter Liszt's Leitung und mit großem Pomp in Scene gegangen und haben Beifall gefunden, dabei auch der Ehre der Weimar'schen Oper: frisch und kräftig sich des Neuen anzunehmen und manches Werk zuerst zu bringen, neue Ehre hinzugefügt. Leider ist davon das Schauspiel zu Weimar der grellste Gegensatz; sein unfruchtbares Repertoir ist unverzeihlich, namentlich einem Manne wie Marr, von dem man eine ganz besondere Thätigkeit zu beanspruchen berechtigt war.

Auber's „Marco Spada" hat bei erster Aufführung in Hamburg Beifall gefunden; ebenso Nicolai's „Die lustigen Weiber von Windsor" in Cöln.

Meyerbeer's neueste Oper: „Der Stern des Nordens", wird Anfangs Februar auf dem komischen Opern-Theater zu Paris aufgeführt.

Vermischtes.

Daß Wagner's „Tannhäuser" in München zur Aufführung kommen solle, wurde von mehreren Blättern berichtet. Die „Süddeutschen Musikzustände" indeß scheinen über die sonst so guten Intentionen Dingelstedt's gesiegt zu haben; die Nachricht wird widerrufen. Geben wir indessen doch der Hoffnung noch Raum, daß Dingelstedt sich von jenen Fesseln noch emancipiren werde.

Frau v. Bock (Schröder-Devrient) ist eingeladen, in einer großen musikalischen Soirée des königlichen Schauspielhauses zu Berlin noch einmal als Lieder-Sängerin mitzuwirken.

Die Aufführung von Gluck's „Orpheus" im Concerte des Frauenvereins zu Berlin ist glänzend vorübergegangen. Der Dirigent Taubert und die Sängerin der Titelrolle Frl. Johanna Wagner, haben sich große Verdienste dabei erworben.

Im Hause des Kapellmeisters L. Landsberg zu Rom (aus Breslau gebürtig) war zu Ehren der Anwesenheit des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen ein großes Concert, worin Beethoven, Mozart, Weber und Meyerbeer aufgeführt wurden. Italienische und Englische Sänger und Sängerinnen wirkten dabei mit.

R. Wagner ist nun auch in Californien gehört! Im französischen Theater der Hauptstadt St. Francisco veranstaltete der kunstsinnige Gouverneur Woodworth ein großes Concert, worin die Tannhäuser-Ouvertüre zum Entzücken Einheimischer und Fremder aufgeführt wurde.

Lindpaintner ist eingeladen worden, das diesjährige große Niederrheinische Musikfest zu dirigiren. Der Eingeladene wird dieser unerwarteten Ehrenbezeugung jedenfalls Folge geben.

Notiz. Hierbei Titel und Register zum 39sten Band der Zeitschrift.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zischr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 7.** Den 10. Februar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: W. A. Mozart, Sechs Clavierconcerte. J. C. Eschmann, Op. 16, 18, 19. J. de Haas, Op. 8. — Dresdner Musik. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Concertmusik.

Concertstücke mit Orchester.

W. A. Mozart, Sechs Clavierconcerte in Partitur, herausgegeben von einem Vereine von Tonkünstlern und Musikgelehrten in Frankfurt a. M., mit Bearbeitung der Orchesterbegleitung für das Clavier von **F. X. Gleichauf.** — Offenbach, Joh. André.

Mozart starb 1791. Und heute — 1854 — also im 63sten Jahre nach seinem Tode erscheint endlich aus dem Nachlasse des unvergeßlichen Meisters ein Theil der Werke, die der Oeffentlichkeit — in ihrer ursprünglichen Gestalt wenigstens — unzugänglich waren, seitdem sie unter des Meisters Hand nicht mehr klingendes Leben gewinnen konnten. Mit diesen Concerten begeisterte Mozart die Welt; diese Concerte unterwarfen ihm die Verehrung und Bewunderung Tausender, und durch die tändelnde Leichtigkeit, mit welcher er sie vortrug, berauschte er die feurigen Italiener so sehr, daß sie dieses Wunder nur durch ein anderes erklärbar fanden, indem sie dem Goldreifen an Mozart's Finger einen übernatürlichen, zauberhaften Einfluß zuschrieben. Die Verbreitung größerer musikalischer Werke, namentlich in Partitur, war in jener Zeit der schwerfälligen Bewegung eben so unbequem als selten, und so unterlag eine große Anzahl auch der Mozart'schen Werke dem Schicksale, — für die Welt verloren — der Stolz einzelner Notenschränke zu werden. — Vor einigen Jahren endlich vereinigten sich in Frankfurt einige warme Verehrer Mozart's (Schnyder von Wartensee, Franz Messer, Julius André, Heinr. Henkel u. a.) und beschlossen, die vergessenen Kunstschätze an's Licht zu ziehen. Zu diesem Zwecke wählten sie zuvörderst sechs Clavierconcerte aus, von denen die erste Hälfte bereits erschienen ist. Sie rechnen bei diesem großen Unternehmen auf die Unterstützung des Publikums, und wir verfehlen nicht im Allgemeinen und insbesondere die Musiker darauf aufmerksam zu machen. Keiner Notensammlung sollten diese ewig jungen Werke des verehrten Meisters fehlen. Die Ausstattung ist sauber und correct, und der im System der Pianofortestimme eingetragene, geschickt gemachte Clavierauszug der Tuttistellen u. s. w. garantirt auch dem im Partiturlesen nicht Geübten den Genuß des Ganzen. Die Besetzung des Orchesters ist so einfach und die Stim-

men sind so leicht ausführbar, daß es in Deutschland wohl kaum ein Städtchen geben möchte, wo sich diese Concerte wegen Mangel an Kräften nicht sollten ausführen lassen. — Möchte sich daher die Betheiligung des Publikums bei diesem Unternehmen so ausreichend erweisen, daß der Frankfurter Künstlerverein sich in Stand gesetzt sähe, die noch übrigen funfzehn Clavierconcerte Mozart's den erscheinenden sechs nachfolgen zu lassen! —

Levis.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. C. Eschmann, Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdruckes und der Nüancirung im Pianofortespiel. Heft 2. — Cassel, Luckhardt. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

— — —, Op. 18. Sechs Tonstücke zu vier Händen. Nr. 1. Romanze. Nr. 2. Scherzo. — Ebend. Pr. Nr. 1. 15 Sgr., Nr. 2. 12½ Sgr.

— — —, Op. 19. Drei kleine Clavierstücke. Capriccio, Blumenstück, Liebeslied. — Ebend. Pr. 15 Sgr.

In Bezug auf Op. 16 weisen wir zurück auf das über das erste Heft dieses Werkes Gesagte (N. Z. Bd. 37. Nr. 26). Das zweite Heft enthält wieder vier Etüden, welche den praktischen Zwecken der technischen Ausbildung durch einen künstlerischen Inhalt freundlich entgegenkommen. Nr. 7 — Phaläne betitelt — ist in seinem schimmernden, falterartigen Tone, in seiner bunten, wechselvollen Harmonienfülle originell concipirt. Die drei anderen Nummern dieses Heftes entbehren dieses Vorzuges, wenigstens so viel die Wahl der ihrer detaillirten Entwickelung zu Grunde gelegten musikalischen Motive anbetrifft. Die Verwendung dieser Motive führt im Verlaufe allerdings manche interessante Combinationen herbei.

Von Op. 18 liegen nur zwei Nummern vor, die schon aus dem äußerlichen Grunde willkommen geheißen zu werden verdienen, weil sie geeignet sind, den verhältnißmäßig bedeutenden Mangel an vierhändigen Originalcompositionen verringern zu helfen. Die Stücke scheinen weniger frei künstlerische als instructive Zwecke anzustreben, und in dieser Hinsicht empfehlen wir sie gern Lehrern, welche vorgerücktere Zöglinge im „avista-Spiel" zu üben pflegen. Nr. 2, Scherzo-Menuetto, ist im Tone der steyrischen Ländler gehalten und bestrebt sich durch die geschickte Form die etwas dürftigen Gedanken interessant zu machen. Aber wo die Form den Inhalt und nicht umgekehrt der Inhalt sich seine Form schafft, da wird nie ein vollendetes Kunstwerk in's Leben treten.

Op. 19 endlich enthält „drei kleine Clavierstücke" für zwei Hände, ein Capriccio, ein sogenanntes Blumenstück und idem Liebeslied. Das Capriccio zeichnet sich vor den beiden anderen Stückchen durch Selbstständigkeit der Conception aus. In dem „Blumenstücke" und auch im „Liebeslied" deutet der Hr. Verfasser manchmal über sich hinaus und erinnert uns an die Meister, denen er seine künstlerischen Sympathien zumeist zuzuneigen scheint. Die Stücke gehören zu den empfehlenswerthen; denn sie sind nicht zu schwer und nicht zu leicht, treten ohne Prätention auf, klingen anmuthend, sind frei — wenn auch nicht von oft gehörten Phrasen, so doch von „Gemeinplätzen". — Mehr kann ja die Kritik, wenn sie sich die Anerkennung einer wohlwollenden erhalten will, nicht verlangen! — Und doch kennen wir noch Etwas, das wir in den Werken des Hrn. Eschmann immer vergebens gesucht haben. Was dieses Etwas sei, können wir allerdings nicht in Worte fassen — es ist ein Empfundenes, Unaussprechliches, das, wo es sich in Tonwerken kundgiebt, den Hörer bongré-malgré gefangen nimmt. Wir verkennen in den Werken des Hrn. Eschmann keineswegs den strengen, sittlichen Künstlereifer und Künstlerernst, aber bei unserem bereitwilligsten Entgegenkommen gelang es den Arbeiten des Hrn. Verfassers nicht, uns für die Persönlichkeit des künstlerischen Subjectes so lebhaft zu interessiren, daß der Gedanke an seine Zukunft uns mit hoffnungsvoller Spannung und zuversichtlicher Freude erfüllt hätte. Wer ein großes Werk schaffen will, muß seine ganze Kraft auf den Brennpunkt dieses einigen Zweckes concentriren. Zersplitterung der Kräfte ist Verderben! Non multa, sed multum!

J. de Haas, Op. 8. Sechs Lieder ohne Worte. — Mainz, Schott. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Wir wollen nicht untersuchen, welcher Nothwendigkeit dieses Notenheft seine Existenz verdankt. Wir vermissen darin nicht blos die Fähigkeit des reinen Gehörs, den Sinn der Schönheit, sondern auch das Gestaltungsvermögen und sogar die nothwendigsten Beweise einer äußerlichen Federfertigkeit. Es giebt das Heft also der Kritik keine Handhabe ihres Urtheiles. — Damit hört denn ihr Wohlwollen nicht

blos, ſondern auch ihre Competenz auf. Denn zur „Klippſchule" darf ſie ſich niemals herabwürdigen.

Levis.

Dresdner Muſik.

VIII.

Allerlei unwichtige Nachrichten und alte Neuigkeiten. — Das Dresdner Journal und Dresdner Tageblatt im Zweikampf. — Ein Brief von Carl Krebs. — Erbauliche Betrachtungen. — Das Opernrepertoir des letzten Jahres. — Vorſchläge für die Zukunft.

Die wiederholte lange Abweſenheit Ihres Referenten von der ſächſiſchen Reſidenz iſt die einzige Erklärung, aber hoffentlich ausreichende Entſchuldigung ſeines hartnäckigen Schweigens über die Dresdner Muſik des vergangenen Jahres. Wenn man faſt ein halbes Jahr von einer Stadt entfernt war, ſammelt ſich der Stoff, ſelbſt wenn im Grunde wenig qualitativ Wichtiges zu berichten wäre. Ich habe deshalb weit auszuholen, und bitte meine freundlich geſinnten Leſer im Voraus um Entſchuldigung, daß ich ſie mit theils ſehr alten, theils ſehr unwichtigen Neuigkeiten unterhalten muß. Unter die letzteren ſind einige perſönliche Kleinigkeiten zu zählen, die ich Ihnen nicht erſparen darf, ohne befürchten zu müſſen, daß mein Schweigen für kein zufälliges, ſondern ein abſichtliches gehalten würde.

Meine Erwähnung des entſtellenden Berichtes, den Hr. Carl Banck über das Karlsruher Muſikfeſt, ohne Angabe der Quellen, im „Dresdner Journal" zuſammentrug, hat zu einer kleinen Epiſode geführt. Ein mir völlig Unbekannter ſoll meinen, das Dresdner Journal berührenden Paſſus (aus dem letzten Karlsruher Brief) im Dresdner Localblatt wiederholt, und den betreffenden Feuilletoniſten aufgefordert haben, ſich vor dem Publikum wegen meiner Beſchuldigung zu rechtfertigen. Hr. Banck hat hierauf (in Nr. 293 v. Jahrg. 1853 ſeines Journals) eine Art indirecte Erwiderung auf meinen Artikel (in Bd. 39. Nr. 20 dieſer Blätter) gegeben. Aus dieſer, im würdigen Tone unverletzbaren Selbſtbewußtſeins gehaltenen Entgegnung geht denn hervor, daß das Dresdner Journal ſo unſchuldig iſt, wie ein neugebornes Kind! Hr. Banck hat nachträglich die Blätter namentlich angeführt, welche er „benutzte", d. h. aus denen er die Quinteſſenz aller zerſtreuten Beſchuldigungen ſammelte und abdeſtillirte. Hätte er die Ingredienzen, aus denen das Dresdner Journal „Feuilleton macht", ſogleich angegeben, ſo hätte er ſich die Mühe einer ausführlichen Antwort, und uns das Vergnügen erſparen können, mit dem Dresdner Journal in irgend welche Berührung zu kommen. — Es genügt, daß Hr. Banck hiermit erfährt, daß ich jenen Anonymus im Tageblatt, der ihm eine Erwiderung durch theure Inſertionsgebühren abrang (denn der „Neuen Zeitſchrift" antwortete das „Dresdner Journal" nicht), weder zu kennen, oder auch nur zu ahnen die Ehre habe. — — —

Die zweite perſönliche Angelegenheit, mit welcher ich meine Leſer beläſtigen muß, iſt noch ſpeciellerer Art. Daß meine Berichte über die Dresdner Muſik Niemand mehr mißfallen konnten, als dem Hrn. Kapellmeiſter Krebs in Dresden, wird Jedermann natürlich finden. Das Mißvergnügen dieſes genannten Herrn machte ſich denn auch, vor geraumer Zeit, in einem Briefe Luft, welcher durch Vermittelung der Redaction dieſ. Bl. mir gelegentlich zugeſandt wurde. Dieſer Brief war in einem ſolchen Tone gehalten, daß ich lediglich aus Schonung gegen Hrn. Krebs die Abſicht unterließ, den Brief in dieſen Blättern zu veröffentlichen. — Drohbriefe an mißliebige Recenſenten ſind übrigens weder etwas Neues noch Wichtiges. Man legt dergleichen Expectorationen „ad acta", ohne natürlich die darin enthaltenen Aeußerungen im Geringſten zu berückſichtigen. Ich ſchwieg folglich über dieſe geringfügige Thatſache, die bald in Vergeſſenheit gerieth.

Nach meiner Zurückkunft nach Dresden erfahre ich jedoch, leider ſehr ſpät, daß Hr. Krebs, durch mein überraſchend langes Schweigen ermuthigt, den Gedanken gefaßt habe, daß ich in Folge ſeines Briefes die Berichte über Dresden, und ſpeciell über ihn, ſeither unterlaſſen habe! Hr. Krebs ſoll auch, meine Discretion vollkommen mißverſtehend, den Inhalt ſeines Briefes anderen Perſonen mit Selbſtbefriedigung mitgetheilt haben! — — — Wir theilen unſeren Leſern dieſe Anekdote ohne Commentar mit, damit ſie ein Beiſpiel von den ſeltſamen Schickſalen erhalten, denen ein Berichterſtatter ausgeſetzt ſein kann — ſelbſt wenn er abweſend iſt! — — —

Es bedarf wohl kaum der Verſicherung, daß wir unſere Berichte ganz in der bisherigen Weiſe fortſetzen, ſobald Hr. Krebs, oder ſonſt ein, an dem Dresdner Muſiktreiben Betheiligter, uns dazu Veranlaſſung geben wird. Wir loben mit Freuden, was unſerer Ueberzeugung nach zu loben iſt. Wir tadeln aber ohne Wahl und Rückſicht, was unſerer Anſicht von Kunſt und Künſtler, und überhaupt dem Princip zuwider iſt, welches dieſe Blätter conſequent verfolgen.

Dieſes Princip hier nochmals auseinanderzuſetzen, iſt um ſo überflüſſiger, als ich es nicht nur in meiner erſten Correſpondenz aus Dresden, (Bd. 37 Nr. 8) ſondern zur Eröffnung des gegenwärtigen Jahrganges wiederholt ausgeſprochen habe. — Energiſche Bekämpfung des Ueberlebten und Lebensunfähigen (es ſei eine Perſon oder Sache); principielle Oppoſition den Gegnern einer allſeitigen, freien und ſelbſtſchöpferiſchen Entwickelung der Kunſt; Kampf gegen die Reactionäre in der Muſik; energiſcher Kampf gegen den Leichtſinn und die Handwerksmäßigkeit — mögen ſie von Componiſten, oder ausübenden Künſtlern oder von den Leitern einer Kunſtanſtalt ausgehen, — das iſt unſere Pflicht, bei deren allſeitiger Verfolgung irgend welche Rückſichten ſo wenig in Anſchlag kommen, daß diejenigen, welche ſich perſönlich verletzt oder beleidigt glauben, dadurch nur beweiſen, daß ſie nicht wiſſen, welches Princip wir anerkennen.

Nicht die Perſon, ſondern deren Geſinnungen und Handlungen greifen wir an. Inſofern dieſe auf Ueberzeugung beruhen, und folglich von der Perſon nicht zu trennen ſind, können wir, bei aller Achtung die wir vor jeder conſequenten Geſinnung haben, allerdings nicht umhin, die Perſon mit der Sache zugleich zu bekämpfen. Dieſe Fälle ſind aber im Ganzen die ſeltnerern. Denn die Mehrzahl der heutigen Künſtler hat keine ſo tiefgehende, mit der Individualität ſo innig verwachſene Ueberzeugung, daß eine Identität von Perſon und Geſinnung allenthalben vorauszuſetzen wäre! Die Geſinnung kann übrigens, der Oeffentlichkeit gegenüber, nur nach der Handlungsweiſe gemeſſen werden. Wer anders denkt, als er handelt, wer uns einreden will „er möchte wohl, aber er könne nicht anders" — der hat es ſich ſelbſt zuzuſchreiben, wenn wir ihn „verkennen". — Er trete mit ſeiner beſſeren Ueberzeugung frei an's Licht, und beweiſe ſie durch Thaten, ſo werden wir ihn ebenſo freudig und lobend anerkennen, als wir ihn energiſch befehden müſſen, ſolange er nur nach Handlungen beurtheilt werden kann, welche unſerem Princip des Fortſchrittes zuwider ſind.

Verlaſſen wir dieſe unerquicklichen Betrachtungen, deren weitere Ausführung wir gern unterlaſſen, weil wir das Kriegführen von Herzen ſatt haben, und Nichts ſehnlicher wünſchten, als mit Allen in Frieden und Uebereinſtimmung leben zu können. Wir wollen unterſuchen, ob das „Tagebuch des Dresdner Hoftheaters", welches vor uns liegt, zum Loben viel Veranlaſſung giebt. Wir haben uns zu dieſem Zweck einer kleinen ſtatiſtiſchen Arbeit unterzogen, deren Reſultat wir hier zunächſt mittheilen. Die Zahlen ſprechen auch.

Vom 1ſten December 1852 bis letzten November 1853 wurden in Dresden (auf zwei Theatern) 371 Vorſtellungen gegeben. Darunter waren 120, alſo ungefähr ⅓, Opernvorſtellungen, im Durchſchnitt monatlich 10. Neu einſtudirt wurden 7 Opern, „Neu" waren 3 Opern. — Die neu einſtudirten Opern waren bis auf 2 gut gewählt, namentlich Gluck's „Iphigenie in Aulis", Marſchner's „Hans Heiling", Mozart's „Titus" und Roſſini's „Belagerung von Corinth". Eine hübſche Idee war die Wiederbelebung von Dittersdorf's „Rother Kappe". Unglücklich gewählt waren dagegen Lortzing's „Wildſchütz" und „Die beiden Schützen." Beide Opern erlebten auch nur wenige Vorſtellungen.

Vollkommen verfehlt waren aber die 3 „neuen Opern". Zwei davon — Lortzing's „Opernprobe" und Adam's „Nürnberger Puppe" — fielen glänzend durch; und die dritte, „Linda von Chamounix", war nicht neu, ſondern ſehr alt. Sie ward nur „zum erſten Male in deutſcher Sprache" gegeben, eine Neuerung" die allgemeine Heiterkeit erregte! — Sämmtliche Novitäten waren alſo keine Bereicherung des Repertoire's. Auch „Titus" und „Iphigenie in Aulis" können wir leider nicht dazu rechnen, da erſtere blos als Feſtoper (zur Vermählung des Prinzen Albert) erſchien und ſodann an ihrer eigenen Langweiligkeit zu Grunde ging. Gluck's „Iphigenie" war dagegen durch Frau Krebs und Frl. Bunke ſo mangelhaft beſetzt, daß wir ihre Wiederbelebung in 3 Vorſtellungen nur als verunglückten Verſuch bezeichnen können, nicht als Repertoir-Gewinn.

Von wirklichem Intereſſe waren alſo nur Roſſini's „Belagerung von Korinth" und Marſchner's „Hans Heiling". — Beide trefflich beſetzt, und gut inſcenirt. Die „Rothe Kappe" war mehr als hiſtoriſches Curioſum zu betrachten. Wenn man jedoch erwägt, daß Roſſini's „Belagerung von Korinth" zwar einmal mit Intereſſe gehört wird, aber bei der Wiederholung, bis auf Weniges, höchſt langweilig erſcheint und kein Publikum dauernd feſſeln kann, ſo iſt der ganze wirklich künſtleriſche und nachhaltige Repertoir-Gewinn, den das Dresdner Hoftheater im Jahre 1853 erhielt — nur Marſchner's „Hans Heiling", keine neue, ſondern nur eine neueinſtudirte Oper! — Erinnern wir uns, daß im Theater-Jahre 1852 die einzige neue Oper war: „Gute Nacht Herr Pantalon" komiſche Oper in einem Act von Griſar. — — —

Nach dieſer, nicht ſehr erbaulichen Betrachtung wollen wir die Statiſtik der einzelnen Opern vergleichen. Gluck erlebte im ganzen Jahre mit 1 Oper (Iphigenie in Aulis) nur 3 Vorſtellungen; Spohr mit 1 Oper (Jeſſonda) nur 2; Spontini mit 1 Oper (Veſtalin) 4; Marſchner mit 2 Opern

(Templer und Hans Heiling) 5; Boieldieu mit 1 Oper (Weiße Dame) 6 Vorstellungen; Weber war etwas glücklicher mit 2 Opern; sein Freischütz erlebte 7, Oberon 3, Summa 10 Vorstellungen. Mozart hatte 4 Opern auf dem Repertoir; Don Juan und Titus kamen je 4 Mal, Figaro 2 Mal, Zauberflöte 1 Mal an die Reihe, Summa 11 Vorstellungen. An wirklich classischen Opernvorstellungen waren also unter 120 gegebenen, nur 41, welche unter 12 Opern so getheilt waren, daß auf jede gute Oper im Durchschnitt 3 bis 4 Vorstellungen kommen.

Wenden wir uns jetzt auf die leichtere Seite, zur italienischen und modernen französischen Oper. Die meisten Vorstellungen im ganzen Jahre erlebte — Norma von Bellini, nämlich 8, dagegen erschien Romeo nur ein Mal und nicht wieder. Bellini, Rossini und Auber standen übrigens völlig gleich in der Gunst der Direction, Jeder hatte 9 Vorstellungen aufzuweisen, Rossini mit 2 Opern (Barbier und Belagerung von Korinth) Auber mit 3 (Falschmünzer, Maurer, Stumme). Lortzing war dieses Jahr besonders in Arbeit, 4 Opern hatte er auf dem Repertoir, darunter 2 neueinstudirt (Wildschütz und die beiden Schützen), eine neue, durchgefallne (Opernprobe) und der unvermeidliche Czaar und Zimmermann. Sämmtliche 4 Opern erlebten nur zusammen 9 Vorstellungen. Nun folgt Flotow, der seine 2 unvermeidlichen Meisterstücke (Stradella und Martha) doch noch 6 Mal in's Feuer führte, Grisar erinnerte uns noch 2 Mal mit seinem „Bon soir Monsieur Pantalon" an das fruchtbare Opernjahr 1852, aber Adam hatte die Kränkung, daß er mit 2 Opern nur 2 Vorstellungen erlebt, weil ihm seine „Nürnberger Puppe" grausam durchfiel, und der Postillon nicht sehr beliebt schien. Der gemüthliche Dittersdorf erfreute uns dagegen 5 Mal mit seiner „Rothen Kappe", die wirklich allerliebst gegeben wurde, aber auf das Linke'sche Bad-Theater uns doch besser zu passen schien, als später auf die Hofbühne. Hier concurrirte Donizetti mit Mozart so glücklich, daß ersterer, gleichfalls mit 4 Opern (Marie, Linda, Lucia, Lucrezia) 11 Vorstellungen erlebte, mit sehr liebenswürdigen Damen aus allen Ständen, die aber ihre langjährigen Abentheuer mit immer größerer Anstrengung vor indiscreten Blicken verbergen müssen und hoffentlich ihre jugendliche Rolle nun endlich bald ausgespielt haben. — Die Krone von Allen 17 Opernconponisten, welche im Jahre an uns vorüberzogen, errang natürlich, wie immer Hr. Meyer-Beer aus Berlin, der mit seinen 3 Spectakelopern 17 Vorstellungen statistisch nachweisen kann, also mehr, als Gluck, Spontini, Spohr und Marschner zusammengenommen. — Weber steht unter Donizetti, Mozart diesem gerade ebenbürtig, — d. h. wohlverstanden, in der Dresdner Theaterstatistik. Ist das wohl ein wünschenswerthes Verhältniß? Wir vermuthen das Gegentheil.

Wir dürfen auch nicht vergessen, daß nicht etwa alle angeführten Opern Mustervorstellungen erlebten. Im Gegentheil waren unter den classischen Opern verhältnißmäßig mehr schwächer besetzt, als unter den modernen. So namentlich die „Iphigenie" und „Oberon". Auch „Don Juan" ohne eine gute Zerline, „Figaro" ohne guten Pagen, „Freischütz" ohne ein treffliches Aennchen machten Nichts weniger als einen harmonischen Eindruck. Der dreifache Mangel einer Soubrette mit Stimme und Spiel, eines tiefen Basses und einer zweiten ersten Sängerin (seitdem Frl. Mayer uns verlassen) läßt überhaupt selten eine Opernvorstellung vollkommen gelungen erscheinen.

Dennoch haben wir der Direction zu danken, daß sie uns mit diversen Opern verschonte. Dieses negative Verdienst ist in der That ein nicht geringes. Wir danken der Direction, daß sie Flotow's „Indra" und „Großfürstin" nicht einstudirte, und mit Rübezahl uns verschonen wird. Wir danken ihr, daß sie Verdi von uns fern hielt, obgleich die Versuchung nicht gering sein mag, da Frl. Ney aus Wien einen ziemlichen Vorrath „Verdi" mitgebracht haben soll. Um aber der Direction anderseits Einiges in's Gedächtniß zu rufen, was sie zwar auch nicht gegeben hat, von dem es aber äußerst wünschenswerth wäre, daß man sich dessen erinnerte, erlauben wir uns, eine kleine Liste derjenigen vortrefflichen Opern aufzuführen, welche in den Jahren 1852 und 1853 auf der Dresdner Hofbühne fehlten und daher wohl zunächst zum Neu-einstudiren dringend zu empfehlen wären, damit sie ebenso stehende Repertoir-Stücke werden könnten, als der Prophet, die Hugenotten und Norma.

Von Gluck fehlen gegenwärtig sämmtliche Opern; die beiden Iphigenien, Alceste, Armide und Orpheus geben also ein schönes Feld der Wirksamkeit.

Von Cherubini fehlen gleichfalls sämmtliche Opern. Will man sich ein besonderes Verdienst erwerben, so ziehe man „Medea" aus ihrer unverdienten Verborgenheit hervor, dies wäre ein Ereigniß. Doch ist auch der „Wasserträger" immer willkommen.

Von Weber vermissen wir seit Jahren die „Euryanthe", das Publikum seufzt darnach, solange ich aus Dresden berichte. — Spontini's „Cortez" darf wenigstens eben so viel Recht beanspruchen, als der Prophet, d. h. vom Repertoir nicht

verſchwinden. Würde man ſeine Olympia wieder an's Licht ziehen, ſo wäre das Verdienſt jedenfalls größer, als wenn man Roſſini's „Belagerung von Korinth" mit großem Aufwand giebt. Roſſini's Tell würde gleichfalls willkommener ſein. Dieſe beſte Oper Roſſini's darf nie vergeſſen werden.

Marſchner's „Vampyr", Mozart's „Entführung" und „Cosi fan tutte" werden lange vermißt, und wenn man Spohr's „Fauſt", eine der beſten deutſchen Opern, die je geſchrieben wurden, mit den neuen Recitativen einſtudiren wollte, ſo würde man ſich das geſammte Publikum und die Kritik zu größtem Dank verpflichten.

Noch fehlt Beethoven's „Fidelio", Weber's „Silvana"; noch fehlen Méhul und Cimaroſa, und auch Kreutzer braucht nicht ganz vergeſſen zu ſein, ſo lange noch die drei Damen Lucia, Lucrezia und Linda leben.

Wir haben alſo hier 17 Opern namentlich aufgeführt, gegen welche man wohl ſämmtlich Nichts einzuwenden haben dürfte, Opern, die zur Ehre jeder Bühne gereichen und deren Wiederbelebung 2 Jahre lang die Dresdner Bühne auf das Ehrenvollſte beſchäftigen würde. Am Nöthigſten und Wünſchenswertheſten erſcheinen uns darunter: Gluck's Armide und beide Iphigenien, Weber's Euryanthe, Spohr's Fauſt, Cherubini's Medea, Mozart's Entführung, Marſchner's Vampyr, Roſſini's Tell, Spontini's Olympia und natürlich Beethoven's Fidelio.

Von neuen Opern ſteht ſelbſtverſtändlich Wagner's „Lohengrin" in erſter Linie. Dieſer ſowohl, wie „Tannhäuſer" und „Fliegender Holländer" ſollten und könnten ſtehende Repertoir-Stücke ſein, wenn nicht leider Verhältniſſe obwalteten, welche dieſen Wunſch vor der Hand unmöglich zu machen ſcheinen! — Demnächſt wäre es im höchſten Grade nicht nur intereſſant, ſondern auch lohnend, Berlioz, „Benvenuto Cellini" einzuführen, dieſe zwar vielfach angefeindete, aber um ſo bedeutendere Erſcheinung, deren zweites Finale z. B. zu dem Größten gehört, was überhaupt exiſtirt. J. Raff's „König Alfred" wäre mindeſtens des Verſuches werth. Man hat Vieles auf das Repertoir gebracht, was ſich nicht gehalten hat, weil es nicht zu halten war, aber trotzdem darf man in Verſuchen nie erlahmen. Es iſt die Pflicht einer Hof-Opernbühne, Verſuche mit neuen Componiſten zu machen, wenn ſie ſonſt reſpectables Talent und Geſchmack zeigen. Jedenfalls erwirbt man ſich durch ſolche neue Aufführungen mehr Verdienſt, als wenn man Jahr für Jahr nur Altes giebt, und dann, um doch etwas Neues zu bringen, ſo unglücklich wählt, wie die Dresdner Direction in den letzten Jahren mit: Nabucco, der Großfürſtin, Pabſt's Pompeji, Bon soir Monsieur Pantalon, Nürnberger Puppe, Opernprobe, u. dgl. Ephemeren ohne allen künſtleriſchen Werth. Bei derartigen Novitäten, dächten wir, ließe ſich ein negativer Erfolg doch im Voraus ſehen! Wozu alſo Zeit und Kräfte an ſechs ſchlechte Novitäten verſchwenden, anſtatt ſie an 2 bis 3 gute neue Opern zu wagen?

Wir hoffen für die Zukunft das Beſte, und werden unſere Anerkennung nie verſagen, wenn wir ein wirkliches Streben gewahren. Schon die letztvergangenen Wochen des neuen Theaterjahres geben Veranlaſſung zu ehrender Erwähnung, da ſie in 8 Wochen in der That 2 neue Opern brachten (Mozart's „Idomeneo" und Nicolai's „Luſtige Weiber") über welche wir das nächſte Mal ausführlicher berichten werden. Auch die Concerte des letzten Jahres mögen dabei eine Revue paſſiren, und werden Veranlaſſung zu mancherlei Erörterungen und frommen Wünſchen bieten, an denen es uns bis jetzt in Dresden überhaupt noch nicht gemangelt hat.

Dresden, im Januar 1854.

Hoplit.

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Hans v. Bülow hat in einem großen Privatkreiſe zu Dresden wieder neue Beweiſe ſeines glänzenden Talentes gegeben. Er iſt jetzt in Hamburg, um dort, erhaltener Einladung zu Folge, zu concertiren.

Zwei deutſche Sängerinnen (ſonderbarer Weiſe wenigſtens jetzt noch mit deutſchen Namen) haben in Paris beifällig gaſtirt. Frl. Werthheimber aus Berlin in der großen Oper als Fides und Frl. Veith aus Cöln in der italieniſchen Oper als Nachtwandlerin.

Ein Baritoniſt mit ſeltener Stimme debütirte zu Florenz in Verdi's „Attila" mit außerordentlichem Glück. Roſſini hat ſeine Stimme die ſchönſte genannt, die er je gehört habe.

Frl. Zeungraf aus Hannover gaſtirte in Dresden als Aennchen im Freiſchütz mit reichem Beifall, und wird wohl an Stelle der Mad. Brüning-Schuſelka für das Soubrettenfach dort engagirt werden.

Der Violiniſt Ad. Köckert, der zu Anfang vorigen Winters mit großem, ungewöhnlichem Beifall in einem Concert der Euterpe zu Leipzig ſpielte, trat ſpäter in einem Hofconcert zu Meiningen auf, und erhielt einen Engagementsantrag. Ohne denſelben anzunehmen, begab er ſich nach Hol-

land, und hat bereits in Amsterdam und a. O. mit gleichem Erfolg gespielt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 14ten Januar fand in Freiburg im Breisgau unter Th. Mohr's Leitung ein großes Concert Statt, in welchem der Beethoven'sche „Christus am Oelberg" vorzüglich besetzt zur Aufführung kam. Gebrüder Mohr traten später im Solospiel auf, wobei sich Theodor Mohr als tüchtiger Geiger, Andreas als Violoncellspieler bewährte.

Zu Mozart's Geburtstag am 27sten Januar wurde in Frankfurt a. M. „Titus" gegeben, bei festlicher Beleuchtung und unter großer Theilnahme des Publikums.

Neue und neueinstudirte Opern. Wagner's „Lohengrin" ist zu Frankfurt a. M. in Vorbereitung für baldige Aufführung. „Tannhäuser" wurde mit großem Erfolg in Magdeburg und in Rostock gegeben.

Vermischtes.

Der Frankfurter Musikdirector Messer hat von dem Könige von Preußen den ehrenvollen Auftrag erhalten, einen bestimmten Psalm des biblischen Psalmbuches in Musik zu setzen. Dem Verlauten nach hat der genannte Fürst den meisten Tonmeistern der Gegenwart ähnliche Aufträge gegeben, und wird in derselben Weise das gesammte Psalmbuch für den evangelischen Kirchendienst bearbeiten lassen.

Ein wundervolles Portrait von Clara Schumann (Kniestück) hat Professor Sohn in Düsseldorf ausgeführt, in genialer Charakteranffassung, mit blendender Pracht der Darstellung.

„Eine Erhöhung des Gehalts" für den städtischen Musikdirector Rob. Schumann steht im neuen Budget des Stadt-Haushaltes zu Düsseldorf, woraus man denn wohl entnehmen dürfte, daß man dort denkt, Schumann in seiner Stellung zu behalten, auch ohne seine Leitung eines gewissen Theiles der dortigen Musikaufführungen.

In Elberfeld — so heißt es — soll nächsten Sommer eine große Versammlung deutscher und französischer Componisten stattfinden, wozu noch öffentliche Aufforderung und Programm erlassen würde.

Der Tenorist Formes soll plötzlich sein glänzendes Engagement am königl. Theater zu Berlin gekündigt und die Intendanz diese Kündigung auch angenommen haben.

Schnyder von Wartensee, der luzerner Tondichter, welcher in den letzten Jahren in Frankfurt a. M. lebte, ist vor wenig Tagen lebensgefährlich erkrankt, erholt sich jedoch allmälig, so daß seine Freunde seiner gänzlichen Wiederherstellung zuversichtlich entgegensehen. Er beschäftigte sich in jüngster Zeit mit dem Beethoven'schen „Prometheus", dessen Originalpartitur in seine Hand gefallen war, und von dem wir vielleicht bald durch seine Vermittlung einen Clavierauszug erwarten können.

An die Freunde des verstorbenen Hofkapellmeisters Dr. Friedrich Schneider.

Der am 23sten November v. J. verstorbene Herzoglich Anhalt-Dessauische Hofkapellmeister Dr. Friedrich Schneider, der Schöpfer des „Weltgerichts", dieser unverwelklichen Blüthe echt deutscher Kunst, der Componist der „Sündfluth", des „verlorenen Paradieses", des „Absalon" und vieler anderer berühmter Oratorien und Kirchenmusiken, der eifrige Förderer der Musikfeste und Liedertafeln, der edle Meister deutschen Gesanges, hat eine zahlreiche Familie in wenig gesicherter Lage hinterlassen. — Gattin, Kinder und Enkel, deren alleinige Stütze er im Leben war, weinen an seinem Grabe und sehen nicht ohne Sorge der Zukunft entgegen.

Der Schmerz über den Verlust eines so reich begabten Mannes kann sich nur steigern, wenn es sich herausstellt, daß er nach einem Leben voll unermüdlichen Schaffens und seinen umfassenden Wirkens nicht ohne drückende irdische Sorgen aus dem Kreise der Seinen in das Jenseits hinüber gehen konnte.

Friedrich Schneider hat seiner Familie kein baares Vermögen, wohl aber ein kleines Grundstück hinterlassen, ein freundliches Haus auf einem Hügel, von einem Garten umgeben, an welches sich tausend liebe Erinnerungen knüpfen. In diesem Hause hat er viele Jahre hindurch gelebt und gewirkt; in diesem Garten fand er viele Jahre hindurch Erholung von rastloser Thätigkeit.

Dieses kleine Besitzthum, an sich nicht von großem, für die Hinterbliebenen aber von unschätzbarem Werthe, konnte jedoch nicht schuldenfrei hinterlassen werden; es ist belastet, und Gefahr vorhanden, daß es aus den Händen der Seinen in fremde Hände übergehe. Dies zu verhindern, dieses Grundstück, welches Schneider so liebte, den Seinen zu erhalten, und dadurch die Sorgen seiner Familie zu verringern, rufen wir die Hülfe und den Beistand aller Verehrer des großen Componisten, aller Freunde des Verewigten im ganzen deutschen Vaterlande an.

Wir thun dies um so vertrauensvoller und zuversichtlicher, als der Verlust Schneider's in allen deutschen Gauen mit gleicher Theilnahme und Trauer empfunden worden ist, wie sich dies in so manchem liebevollen und ehrenden, dem Entschlafenen gewidmeten Worte kund gegeben hat, welches aus den fernsten Gegenden zu uns gedrungen ist.

Wie aber könnte sich diese Theilnahme würdiger bethätigen, als indem sie Denen, die ihm im Leben am nächsten stan-

den, die ihm die Theuersten waren, einen sorgenfreieren Blick in die Zukunft verschafft.

Wenn alle Freunde und Verehrer Schneider's uns treu zur Seite stehen, glauben wir der nahen Erfüllung unserer Wünsche gewiß sein zu dürfen, und wir sind überzeugt, daß zunächst die Kunstgenossen und persönlichen Freunde des Verewigten überall in ihren Kreisen diese Angelegenheit in die Hand nehmen und durch Aufführungen und auf sonstige geeignete Weise für dieselbe wirken werden.

Die eingegangenen Summen bitten wir seiner Zeit dem unterzeichneten Comité, zu Händen des Hrn. Apotheker Reichmann hier, zugehen zu lassen.

Dessau, am Geburtstage Schneider's, 3. Januar 1854.

F. Siegfried, Geh. Justizrath. M. Katz, Buchhändler. Dr. Franz Hoffmann, Schriftsteller. Dr. Bürkner, Arzt. A. Reichmann, Apotheker. A. Vierthaler, Ministerialrath a. D. J. Bernard, Particulier.

Intelligenzblatt.

In der ***J. M. Heuser***'schen Buchhandlung in Neuwied erschien so eben:

Preussische
Königs-, Helden-, Kriegs- und Sieges-Lieder
zum Gebrauch in Schulen,
höhern Lehr-Anstalten und in der Armee.

In Musik gesetzt für Kinder- und Männer-Stimmen
von
Gustav Flügel.
35. Werk. Preis 4 Sgr.

Dieses Werkchen bildet gleichzeitig eine Ergänzung des so gute Aufnahme gefundenen **Gesang-Cursus.** (Preis 5 Sgr.)

Stabat mater von **Astorga.**

Auf die häufigen an uns ergangenen Anfragen zur Nachricht, dass gedruckte Exemplare des obigen Werkes gänzlich vergriffen sind, wir aber gegen frankirte Einsendung von 3 Thlr. eine Abschrift der Partitur oder des Klavierauszuges gern besorgen werden.

Halle a. S.

Knapp'sche Sort.-Buchhandlung.

Sehr wichtiges Werk für Schule und Haus.

So eben erschien die erste Lieferung bei ***G. W. Körner*** in Erfurt von:

Volckmar, Dr. W., 102 Choräle in ihrer älteren und neueren Form. Darunter die sämmtlichen Choräle des von den Delegaten der protestantischen Staaten Deutschlands vereinbarten evangelischen Kirchengesangbuchs. Vierstimmig bearbeitet für die Orgel oder das Clavier mit Vorspielen, Zwischenspielen und Schlüssen. Vollständig in 5 Lieferungen à 6 Sgr. Nach Erscheinen der letzten Lieferung à 24 Sgr., also das Ganze 4 Thlr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

21.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 8.** Den 17. Februar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Schluß-Scene des Don Juan von Mozart. — Recensionen: G. Bierling, Op. 12. Ad. Köttlitz, Herbstlaub. Richard Müller, Op. 1. — Aus Reval. — Briefe aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Die Schluß-Scene des Don Juan von Mozart.

Das belletristische Jahrbuch Argo, von Theodor Fontane und Franz Kugler, bringt einen Aufsatz von Franz Kugler „Bemerkungen über Don Juan und Figaro", den das Berliner „Echo" und die „Rheinische Musikzeitung" wiederholt abgedruckt haben. Der Artikel enthält manches Gute, wenn auch nicht viel Neues. Er spricht sich unter Anderem gegen beide, bis jetzt üblich gewesenen Arten aus, das zweite Finale des Don Juan zu schließen — sowohl gegen das Anhängen des matten Schluß-Sextetts, als gegen die kindische Höllenfahrt mit Feuerregen, Statisten-Teufeln und Hydrarchos-Rachen.

Man hat — fährt sodann Kugler fort — das Bedürfniß empfunden, der Oper einen anderen Schluß zu geben, der mit ihrer ganzen tragischen Bedeutung in würdigem Einklange stände. Nur dürfte dazu freilich kein Anderer, als Mozart selbst berufen, dürfte kein Machwerk von anderer Hand angeflickt sein. Es wurde mir erzählt, Berlioz habe den Gedanken gehabt, auf die gewaltig bewegte Scene, welche das Ende des Helden darstellt, ein Stück aus Mozart's „Requiem" folgen zu lassen. Die Scene habe sich in eine Kirche verwandelt, in welcher man den Katafalk des Don Juan stehen gesehen, die brausenden Zorneswogen des „Dies irae" seien erschallt, und hätten so das Stück auf eine wahrhaft majestätische Weise zu Ende geführt. Der Gedanke hat etwas überraschend Imponirendes; die ergreifende musikalische Pracht, die er zum Ausklingen der Oper in Anspruch genommen, müßte in der That von großer Wirkung sein. Bei näherer Betrachtung will er mir indeß doch nicht ganz stichhaltig erscheinen. — (Hier folgt die abweisende Kritik dieses Schlusses. Sodann fährt Kugler fort:) —

Von einer anderen Auffassung ausgehend habe ich geglaubt, der Berlioz'schen Idee — die mir an sich, in der Herbeiführung des Schlusses durch ein Stück des Mozart'schen Requiem, so durchaus glücklich erschien — eine andere Wendung geben zu dürfen. Die Darstellung einer Leichenfeier war die naturgemäße Veranlassung zur Ausführung eines derartigen Musikstückes. Nur darf es keine Feier für Don Juan sein: wohl aber scheint es mir völlig

passend, und im Einklange mit dem ganzen Inhalte des Stückes, eine kirchliche Gedächtnißfeier für den Comthur vorauszusetzen. Aber diese Schlußscene darf zugleich nicht ohne genügend vorbereitende Motivirung eintreten. — — —

Diese Motivirung hat Kugler nicht ohne Geschick gegeben. Unserem Gefühl aber sagt eine Todtenfeier für den Comthur so wenig zu, als ein Requiem für Don Juan. Eine Todtenfeier für den Comthur, erscheint uns als zu verspätet und überhaupt zu wenig dramatisch gerechtfertigt. Denn zwischen der Introduction des ersten Actes, dem Tode des Comthur, und der Kirchhofscene im zweiten Act, wo der Comthur als Reiterstatue erscheint, muß, der ganzen Oekonomie des Stückes nach, ein sehr bedeutender Zeitraum liegen. Der Comthur muß längst beigesetzt, seine Exequien müssen längst vorüber sein, bevor man ihm ein lebensgroßes Standbild in Stein setzen kann. Man könnte diesen Einwurf zwar dadurch beseitigen wollen, daß man entgegnet: das Standbild könne dem Comthur schon bei Lebzeiten errichtet, und nur die auf seine Ermordung bezügliche Inschrift später beigefügt sein — oder: das Requiem finde nicht kurz nach seinem Tode, sondern etwa am Jahrestage seiner Ermordung Statt. — Der Tod des Comthur ist aber durch sein Wiedererstehen als steinerner Gast bereits dramatisch versöhnt, die dämonische Erscheinung hat vor unseren Augen die Schuld bereits gerächt, und ist so eben versunken. Was soll nach dieser tragischen Sühne plötzlich noch eine weit in die abgeschlossene Vergangenheit zurückgreifende Scene? Durch eine Kirchenfeier für den Comthur werden zwei in der Handlung nach einander auftretende Erscheinungen gleichzeitig heraufbeschworen. Vorn versinkt der wiedererstandene Comthur, im Hintergrund liegt der todte Comthur. Das Sonst und Jetzt kommt hierdurch im Drama, wie in der Phantasie der Zuschauer, in seltsamen, unmotivirten Conflict, und die Todtenfeier für den steinernen Gast (denn an den todten Comthur denkt man nur noch indirect) erscheint post festum. Es ist genau so, als wollte man nach der Erscheinung des Gespenstes im Hamlet noch eine Todtenfeier für den ermordeten König von Dänemark auf der Bühne halten! —

Und was wird durch diesen Kugler'schen Schluß gewonnen? Nicht das Geringste, als ein „lebendes Bild" mit Mozart'scher Musik. Kugler sagt selbst, daß er diesen Schluß nicht für dramatisch, sondern nur symbolisch wirksam hält. Durch diesen Schluß gelingt es aber nicht einmal, die Teufel zu beseitigen, welche Don Juan in die Hölle expediren sollen. Nur wünscht Kugler, daß es antike Furien, dämonisch künstlerische Gestalten sein sollen, eine Verbesserung, die man auch einführen könnte, ohne die nachfolgende Kirchenfeier für den Comthur zu adoptiren.

Kugler's Idee ist aber, wie er selbst anführt, nur deshalb entstanden, um die von ihm für die Berlioz'sche Auffassung gehaltene Schlußscene dramatisch richtiger zu gestalten. Kugler war aber falsch berichtet. Sein Gewährsmann hat die Pariser Aufführung entweder nicht gesehen, oder das ganze Finale falsch verstanden. Die Einrichtung der Schlußscene ist übrigens auch, so viel uns bekannt, nicht von Berlioz, sondern von Castil-Blaze. Das zweite Finale gestaltet sich so, wie es Letzterer angegeben hat, und wie es in den dreißiger Jahren (wir wissen nicht, ob jetzt noch) unter Habenek in der großen Oper zu Paris gegeben wurde, nämlich folgendermaßen:

In dem Augenblick, wo Don Juan dem steinernen Gast die Hand reicht, senken sich Nebelschleier hinter Beiden herab, und gespensterhafte Gestalten, Geister der von Don Juan der Verzweiflung und dem Elend grausam Geopferten, ziehen drohend in magischem Dämmerlicht vorüber. Diese Scene erinnert an ähnliche in Macbeth und Richard III., und erscheint hier weniger dramatisch wesentlich, als in der Absicht, zur eigentlichen Schlußscene hinüberzuleiten, welche beginnt, wenn in dem gewöhnlichen Schluß der Comthur die Hand des Don Juan losläßt und versinkt. In diesem Moment ist die letzte Geistergestalt vorüber, die Nebel lichten sich, wir werden aus der Vergangenheit durch die Töne des Mozart'schen „Dies irae" in die Gegenwart versetzt und blicken durch einen dünnen Schleier in eine Grabkapelle, in welcher Donna Anna im offenen Katafalke liegt, Ottavio verzweiflungsvoll neben der Leiche kniend. Der Comthur, welcher Don Juan's Hand nicht losgelassen hat, bewegt sich fast unmerklich gegen den Sarg der Donna Anna, und zieht Don Juan mit sich heran. Als dieser die Leiche erblickt, stürzt er zusammen, und der Comthur versinkt mit ihm, während über Beiden Flammen zusammen schlagen. Das „Dies irae" ist von unsichtbarem Chore fortgeführt worden, und nach dem Versinken des Comthurs mit Don Juan fällt der Vorhang.

Dieser Schluß ist der Wirksamste und Gerechtfertigste, den wir kennen. Die Schicksale und die ganze Charakteranlage der Donna Anna widerstreben dem platten Schluß einer Heirath mit Octavio, und doch läßt die sogenannte Brief-Arie dieses Ende im Zuhörer ahnen, ohne ihm Gewißheit zu geben, da Donna Anna nicht wieder erscheint. Durch

die Todtenfeier geschieht ihr aber ein doppeltes Recht. Ihr Tod ist ein, sowohl dramatisch berechtigter, als in ihrer Charakterentwickelung vollkommen begründeter Abschluß.

Vorbereitet wird dieser Schluß ganz einfach durch einige kleine Abänderungen in der „Briefarie", worin Donna Anna des Octavio drängendes Liebeswerben abweist, indem sie die Ahnung ihres baldigen Todes ausspricht. Die Schlußdecoration der Grabkapelle muß allerdings in der Kirchhofsscene bereits motivirt sein. Anstatt eines, mit einer Mauer umgebenen freien Platzes, in welcher die Reiterstatue steht, nimmt man das Innere einer Kapelle an, in welche das Mondlicht auf den, nicht als Reiterfigur, sondern als einfaches Standbild erscheinenden Comthur fällt. Alles Uebrige bleibt ungeändert. Wenn die Nebelschleier uns in der Schlußscene noch einmal den Blick in die Grabkapelle gestatten, ist das steinerne Standbild des Comthur von seinem Piedestal verschwunden (denn der steinerne Gast steht mit Don Juan jetzt vor der Kapelle) und am Fuße des leeren Piedestales steht Donna Anna's Sarg so, daß man sie in demselben liegend erblickt, und kein Zweifel übrig bleiben kann, wem das „Requiem" gilt, dessen „Dies irae" zugleich auf dem zusammensinkenden Don Juan Bezug hat.

Es ist bereits so Viel über Don Juan geschrieben, aber von den Theatern im Ganzen so Wenig für eine vernünftige Anordnung der Scenen und Decorationen dieser Oper gethan worden, daß wir die Don Juan-Literatur nicht auf unnöthige Weise vermehren wollen. Hier galt es uns nur eine, wie es scheint, wenig bekannte, und, wie Kugler beweist, noch dazu falsch verstandene Idee in ihrer Reinheit wieder herzustellen, und zugleich darauf aufmerksam zu machen, daß diese Anordnung nicht etwa ein neuer Vorschlag, sondern eine bereits ausgeführte Verbesserung ist, von welcher die deutschen Regisseure bis jetzt keine Notiz genommen haben. Wir geben uns auch durchaus nicht der kühnen Hoffnung hin, daß dieser Schluß jemals auf einer deutscher Bühne adoptirt werden wird. Dagegen würden schon die fanatisirten Mozartianer, welche sich an den Buchstaben und nicht an den Geist des ewigen Meisters halten, feierlichst zu protestiren nicht unterlassen. Mögen sie das langweilige Schlußsextett dagegen triumphirend durchsetzen, oder bei ihren Statisten-Teufeln verbleiben — künstlerisch rechtfertigen lassen sich diese beiden Schlußscenen niemals. Der von uns wieder angeregte Schluß ist dagegen ein dramatischer, und im höchsten Grade wirksamer. Jedenfalls steht er nach seiner tragischen Bedeutung und Berechtigung über dem Kugler'schen Schluß, den mehrere Journale den betreffenden Theaterdirectionen bereits zur Annahme möglichst empfohlen haben, ohne weiter darüber nachzudenken, ob der Kugler'sche Schluß denn auch wirklich ein vollkommen gerechtfertigter sei. Wir überlassen den Betheiligten, darüber zu entscheiden und darnach zu handeln.

Hoplit.

Kammer- und Hausmusik.

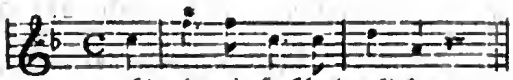
Lieder und Gesänge.

G. Vierling, Op. 12. Fünf Gedichte von Prutz, Moore, Burns und Heyse für eine Singstimme und Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

Ad. Köttlitz, Herbstlaub. Sechs Lieder für eine Mittelstimme und Pianoforte. 2tes Heft der Lieder. — Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. Pr. 22½ Sgr.

Wir haben hier zwei Werkchen vor uns, welche der edleren Richtung angehören. Die Wahl der Texte zeigt schon, daß sich die Componisten klar bewußt sind, was durch ein Lied ausgesprochen werden soll und kann, welche Seelenstimmungen sich mittels dieser Form kundgeben lassen. — Die von Vierling componirten Gedichte haben sämmtlich denselben Grundgedanken, nur spricht ihn jedes in besonderer Weise aus. Der Componist hat es verstanden diese verschiedenen Ausdrucksweisen musikalisch treffend wiederzugeben, ohne der gemeinschaftlichen Grundfärbung zu schaden. Das erste der Vierling'schen Lieder: „Komm, ruh' an meinem Busen" von Th. Moore, ist ein anspruchslos auftretender, in der Singstimme, wie in der Begleitung einfach gehaltener Gesang, ähnlich den in ihrer Einfachheit so ergreifenden Volksliedern, die entstanden sind, man weiß nicht wie, deren Urheber nie bekannt geworden sind, die sich aber von Generation zu Generation forterben. Aeußerlich lebendiger und complicirter ist das zweite Lied: „Sei gegrüßt, o Frühlingsstunde" von Prutz. Dieser Gesang tritt fast schon über die Grenze des Liedes hinaus. Die Singstimme wie die Begleitung verlangen von den Ausführenden eine bedeutendere Technik, die Nüancirung beim Vortrage ein Verständniß, das man nach einmaligen Durchblicken des Liedes schwerlich sofort wird erlangen können. Bei dem durch die ganze erste Hälfte des Gedichtes beobachteten sehr präcisen Ausdruck und der äußerst sinngemäßen Deelamation hätten wir in der zweiten Hälfte eine größere musikalische Steigerung gewünscht. Die Pointe liegt in

der zweiten Hälfte, der Dichter hat hier eine Steigerung, der Musiker nicht, denn er läßt sie gleich einem zweiten Vers fast Note für Note ebenso singen wie die erste. Es ist dies jedenfalls ein Mißverhältniß. Ob es ferner künstlerisch berechtigt ist, den Sinn der Worte durch eine etwas zu deutliche, überdem schon oft dagewesene Malerei wiederzugeben — wie das Nachahmen des Nachtigallschlages am Schlusse des Liedes, bloß weil das Wort „Nachtigall" vorkommt — möchten wir um so mehr bezweifeln, als hier der Sinn des Gedichtes zu dieser auf diese Weise malenden Begleitung nur in entfernterer Beziehung steht. Nr. 3 „Am Webstuhl sitzt die Lesbier-Maid" von Th. Moore und Nr. 4 „Mein Hochlandsmädchen" von R. Burns sind, den Texten ganz entsprechend, wieder einfach gehalten. In letzterem Liede können wir jedoch nicht umhin, einen Declamationsfehler zu erwähnen, der bei einem Componisten wie Vierling auffällt und dem guten Eindruck, den dieses Lied übrigens machen wird, wesentlich Eintrag thut:



gebt mir mein Hochlandsmädchen.

Es kommt hier gar nicht darauf an, ihm — dem Sänger — dieses Mädchen zu geben, sondern er verlangt nach dem Hochlands Mädchen und nicht nach einer „Dame von hohem Rang". Im fünften Liede: „O zum Wanken bringt die Liebe nichts auf Erden", aus dem Spanischen von Paul Heyse, hat der Componist mit Glück die eigenthümliche Färbung der spanischen Tanz-Lieder angewendet. Es ist dieses Lied ein veredelter Bolero, dessen Vortrag vom Sänger wie vom Pianisten eine nicht unbedeutende Kunstfertigkeit fordert. Vermöge der nationalen Form können auch die Textwiederholungen, das mehrmalige Einschieben der Sylbe „ach", die zu einer künstlichen Cadenz herausfordernde Fermate vor dem Schlusse gerechtfertigt erscheinen, denn den Nationalgesängen der romanischen Völker sind dergleichen kleine Coquetterien eigenthümlich und finden in dem Charakter jener Völker eine gewisse Berechtigung, während sie bei einem deutschen Liede geradezu unausstehlich sind.

Finden wir bei Vierlings Liedern einen mehr freien und naiven Erguß eines sehr beachtenswerthen Talentes, so waltet bei Köttlitz die Reflexion etwas stark vor und beeinträchtigt nicht selten die unläugbare Produetionsbegabung des Componisten. Köttlitz giebt oft des Guten zu viel, er will die ganz hübschen und gesunden Gedanken noch heben durch geistreiche harmonische Combinationen, erreicht aber diesen Zweck nicht immer, schadet vielmehr dem Eindruck mehr, als daß er ihm nützt. Es tritt dies Bestreben in allen sechs Liedern mehr oder weniger hervor, am wenigsten im zweiten „Hör' ich das Liedchen klingen" von Heine, dessen Begleitung am einfachsten und naturgemäßesten gehalten ist. — Es giebt sich allenthalben in diesen Liedern eine tiefe Empfindung und ein inniges Eingehen auf den Geist der Dichter zu erkennen. Das erste Lied „Im Herbst" von Geibel, das dritte: „Gute Nacht mein Herz" von demselben und das bereits erwähnte zweite haben einen schwermüthigen Charakter, den der Componist treffend wieder zu geben verstand, das sechste „Wanderers Nachtlied" von Göthe ist ernst und feierlich gehalten, das vierte „Geh' Du nur immer hin" von Geibel in neckischer und doch einen gewissen Verdruß ausdrückender Weise, während der eigenthümliche Geist des Dichters R. Burns sich in der Composition von dessen „John Anderson, mein Lieb" treffend ausspricht. In jedem der Lieder finden sich Textwiederholungen, die nicht immer motivirt erscheinen, wie z. B. die im zweiten, dritten, vierten und besonders im fünften, durch deren Wegfall — wenn derselbe bei der Fassung der Gesänge noch möglich wäre — diese nur gewinnen könnten. — Trotz aller der hier gerügten, mehr äußeren Mängel können wir dem Componisten dieser Lieder ein sehr anerkennenswerthes Talent und die tüchtigste künstlerische Gesinnung nicht absprechen und sein Werk allen Sängern, die Besseres verlangen, als gewöhnlichen Singsang angelegentlichst empfehlen. Einem Künstler mit solch ernstem und würdigem Streben wird es bei weiterem Schaffen nicht schwer fallen, sich von den erwähnten Unebenheiten zu befreien und mehr auf eigenen Füßen zu stehen, als es in diesen, zuweilen an die großen Vorbilder des Componisten erinnernden Liedern der Fall ist.

F. G.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor ohne Orchester.

Richard Müller, Op. 1. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Leipzig, Bomnitz. Preis 15 Ngr.

Der Componist von Op. 2*) (drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung) ist in diesem Op. 1 nicht wieder zu erkennen. Ein ganz anderer Ton ist darin angeschlagen. Hier merkt man,

*) Die Besprechung desselben befindet sich im Krit. Anz. dieser Nummer. D. Red.

daß er gute Vorbilder kennt und studirt hat, während aus den Liedern mit Pianoforte noch gar keine musikalische Richtung hervorleuchtet. Sie verdanken jedenfalls ungünstigen Momenten ihre Entstehung. Spricht sich auch in den vorliegenden noch keine von der allgemeinen Musiksprache abweichende Gestaltung nach Form und Inhalt aus, so lassen sie doch auf Befähigung schließen, die einer weiteren Entwicklung entgegensieht. Die Stimmung der drei Gedichte (des Müden Abendlied von Geibel, Abendlied von Claudius, Frühlingswonne) ist im Allgemeinen richtig getroffen, ohne ihnen jedoch eine besonders vortretende Seite abzugewinnen. Vor lästigen Textwiederholungen hat sich der Componist zu hüten. Melodie und Stimmführung haben guten, sangbaren Fluß, so wie sich überhaupt darin schon eine sichere technische Hand erkennen läßt. Sie seien Vereinen, die gern vierstimmige Lieder singen mögen, empfohlen. —

Emanuel Klitzsch.

Aus Reval.

Aufführung des Tannhäuser.

Die gewaltigen Wellen, welche die Wagner'sche Kunstbewegung in unserer Zeit erregt, wogen unaufhaltsam weiter, und dringen in immer fernere Kreise. Kürzlich erhielten wir Kunde, daß die Ouvertüre zum Tannhäuser bereits in Californien gehört worden sei. Heute kommt uns die Nachricht aus Esthland zu, daß die Wagner'sche Musik über Königsberg und Riga bis zum Finnischen Meerbusen vorgedrungen, und der Tannhäuser in Reval bereits in Scene gegangen sei. Wir theilen darüber mit, was wir aus dem Briefe eines Petersburger Freundes erfuhren.

Hoplit.

Reval, d. 12/24. Januar 1854.

— — — — — — — — — — — — — — —

Von Wagner war eigentlich nicht mehr, als der Titel seiner Werke, und die ausdauernde Polemik über deren Werth und Bedeutung, in den engen Kreis derer gedrungen, welche ein lebhaftes Interesse für die deutsche Musik, und insbesondere für die neuere deutsche Musik hier bewahren — bis sich vor Kurzem in dem kleinen Reval das Große begab, daß der „Tannhäuser" gegeben wurde! — Ich erfuhr es glücklicherweise noch zeitig genug, um zur ersten Vorstellung nach Reval reisen zu können; leider kam ich aber erst an, als die Ouvertüre vorüber war. Durch die detaillirten Besprechungen in der „Neuen Zeitschrift", sowie durch Ihre Privatbriefe auf's Höchste gespannt, kam ich würdig vorbereitet in's Theater. Wagner's gewaltige Tonschöpfung hat mich tief und mächtig ergriffen! Doch konnte man leider nur in einzelnen Momenten sich dem Genusse ungetheilt hingeben, da die Aufführung eine in jeder Beziehung schwache war. Wenn wir auch dankbar die Bemühungen derer anerkennen, welche diese Vorstellung, der sich große Schwierigkeiten entgegenstellten, in's Leben riefen — so mußten wir doch unmittelbar fühlen, wie mangelhaft die Ausführung war. Das Orchester, in welchem viele Dilettanten mitwirkten, um die Stimmen möglichst vollzählich zu machen, war sehr schwach besetzt; eine Harfe z. B. fehlte. Die Chöre waren schlecht, einzelne Rollen, namentlich Tannhäuser und Venus, ganz schlecht besetzt. Gut waren nur Elisabeth, Wolfram und der Herzog. Der ganze erste Act, der so reich an Schönheiten ist, ging also für uns verloren. Auch war überall so Viel gestrichen, daß ein zerrissenes, lückenhaftes Wesen fühlbar wurde. — Die Inscenirung war auch schlecht; ich glaube, die Bühne, nebst allem Zubehör an Decorationen und Costümen, stammt noch aus des alten Kotzebue Zeiten! Was würde der Verfasser von „Menschenhaß und Reue" wohl gesagt haben, wenn er auf der, von ihm eingerichteten Bühne das Erscheinen eines Wagner'schen Werkes erlebt hätte! — Wenn Sie Alles zusammenfassen, so werden Sie wohl fühlen, daß ich immer nur erst eine schwache Idee von der Wirkung der Wagner'schen Musik im Orchester und auf der Bühne erhalten konnte. Jetzt sehne ich mich erst recht nach einer guten Aufführung. In Reval ist eine solche nicht zu verlangen, aber Petersburg liegt nicht mehr weit davon! Hoffen wir das Kühnste — daß Tannhäuser auch noch den Einzug in unsere Czaarenstadt hält! — Vielleicht, daß Berlin und Wien von Petersburg überflügelt werden. — — — — — —

Briefe aus Frankfurt a. M.

Ueber die Oper „Tony" von E. H. z. S. (Ernst Herzog zu Sachsen) kann ich Ihnen größtentheils Gutes sagen. Der Componist schien besonderen Werth auf die hiesige Vorstellung gelegt zu haben, da er bei der ersten (am 15ten Januar) seinen Concertmeister Hrn. Ernst Lampert gesandt hat, und bei der Wiederholung (am 19ten Jan.) in eigener Person gegenwärtig zu sein gedachte. Leider wurde er davon abgehalten.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die Ansichten über die Compoſition ſehr verſchieden ſind. Dieſe möchten den Künſtlerlorbeer der Herzogskrone nicht zugeſellen, Andere wollen dieſe durch jenen nicht profanirt wiſſen, eine hohe Ariſtokratie ſcheint ſich neutral zu halten — bei den hieſigen Vorſtellungen war ſie wenigſtens ſparſam vertreten — und im Hintergrunde lauſcht die Demokratie und zählt die Splitter. Die Preſſe ſelbſt iſt getheilt, denn die beſſere Kritik kommt bei ſo vielen Anſichten in Verlegenheit. Sie beobachtet die verſchiedenen Strömungen des Urtheils und huldigt dem Schaukelſyſtem, und — eine gewiſſe Andere — ſieht ſich in ihrer Rechnung getäuſcht und tadelt unbedingt. Kurz, es iſt für einen regierenden Herrn eine delikate Sache ein regierter Componiſt zu ſein, namentlich ein dramatiſcher.

Ich ſelbſt glaube mich zu der unbefangenen Partei bekennen zu dürfen, in ſo fern mein Urtheil für ein ſo ſchönes Streben, und meine Abneigung gegen einſeitiges Urtheil nicht ſchon Partei iſt, und geſtehe Ihnen offen, daß mich die Muſik ſehr intereſſirt hat. Das Buch von Elsholz kann ich nicht beſonders loben. Sichtbar wollte der Autor in Betracht ſeiner Stellung zu dem Componiſten hier die beſten Regiſter ziehen, und hat ſo die Harmonie des Ganzen etwas in Verwirrung gebracht. Die Grundlage des Libretto iſt, kurz mitgetheilt, die, daß ein junger Rittersmann auf ſeiner Brautfahrt ſich im Walde (die Handlung ſpielt in Tyrol) verirrt und von dem Anführer einer Bande von Wildſchützen (Tony) erſchlagen wird. Die Unthat geſchieht in Folge einer alten Rechnung zwiſchen Beiden, deren Motiv aber nicht mit der Handlung in Verbindung ſteht. Der Freund des Erſchlagenen ſoll der harrenden Braut dieſe Hiobspoſt überbringen, findet aber in derſelben eine frühere Adorata, und benutzt den Irrthum, daß man ihn für den Bräutigam hält, zu ſeinem Vortheile. Dieſen Stoff, ob aus einer Erzählung, ob eigner Erfindung weiß ich nicht, hat Hr. Elsholz erweitert, verwickelt, und ein Gerüſte daraus gemacht, das allerdings zu draſtiſchen Situationen Anlaß gegeben, aber mit dem Symbol der ſich ringelnden Schlange nichts gemein hat.

Die Muſik zeigt von Talent und guten Studien. Sie gehört weder zu den Produeten der Ueberſchwänglichkeit und des Weltſchmerzes, noch zu den Threnodieen der Italiener, und ein höherer poetiſcher Schwung führt uns nicht zu den Sternen. Dafür aber finden wir überall eine kräftige Natur und brechen geſunde Früchte von „des Lebens goldnem Baum". Wir finden freudigen Drang zum Schaffen, von tüchtiger Vorbildung unterſtützt, finden Sicherheit in den Facultäten des Geſanges und der Inſtrumentation, Erſterer melodienreich und empfunden, von der Letzteren weder gedeckt noch tyranniſirt. Dabei entſpringen, was mich am meiſten überraſchte, die Effecte aus dem Inhalte, und nicht aus der Abſicht éclat zu machen. Mit einem Wort, wir begrüßen eine unverzierte deutſche Muſik mit einer charakteriſirenden Beimiſchung von Alterthümlichkeit, die dem Ganzen das Gepräge der Originalität aufdrückt. Beſonders hervorzuheben ſind die rhythmiſch pikanten Chöre der Wilderer, die ſeltene Form der Cadenzirung, und vor Allem ein vierſtimmiger Canon für gemiſchte Stimmen, der neben den beſten Erzeugniſſen dieſer Gattung Geltung finden wird. Hinſichtlich der Formbildung mancher Tonſtücke, namentlich der Finales, deren Harmonienfluß hier und da zerriſſen erſcheint, bliebe noch Manches einer erweiterten Erfahrung überlaſſen.

So weit die Haupteindrücke dieſes Werkes auf mich und ein unbefangenes Publikum.

Unter den oben angedeuteten Auspicien der kritiſchen Stimmungen war der Beifall dieſer beiden Vorſtellungen ein durchaus günſtiger zu nennen, wobei billiger Weiſe eine gute Hälfte auf Rechnung unſerer ganz vorzüglichen Darſtellung kommen mag. Dieſe Beſetzung war: Tony, Hermann von Hochberg und Otto von Barkenfels: die HH. Dettmer, Roberti und Caspari — Bertha und Roſabella: die Damen Anſchütz und J. Hoffmann, und die kleineren Partien Conrad von Stahleck, Junker Tobias und Berthold der Schaffner: die HH. Leſer, Baumann und Werkenthin.

Außer dieſer Novität bewegt ſich ſeit dem neuen Jahre alles in dem gewöhnlichen Gleiſe conſiver Opern. Aber bald wird ein regeres Leben auf unſerer Bühne walten, und zwar durch ein doppeltes W, Weber und Wagner. Sie wiſſen, daß der Freiſchütz mit neuen Teufeleien in Scene geſetzt, aber nicht, daß Lohengrin einſtudirt wird. Bis dahin alſo ein Weiteres.

Ende Januar. Erasmus.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Im funfzehnten Abonnementconcerte im Saale des Gewandhauſes, am 4ten Februar, feierte man durch Aufführung mehrerer Werke von Mendelsſohn den Vorabend des Geburtstages dieſes Meiſters. Unter dieſen Werken befand ſich auch ein bis dahin noch nicht öffentlich

aufgeführtes Bruchstück aus der unvollendeten Oper „Loreley", ein Ave Maria für Frauenchor und Sopransolo. Der Componist erscheint hier in der seinem Naturell entsprechendsten Sphäre: es herrscht in diesem Ave Maria eine elegische, gläubig-religiöse Stimmung gepaart mit der sinnigen Romantik, die Mendelssohn so eigenthümlich. Die Melodien sind edel, zart und sehr ansprechend, die Orchester-Begleitung ist charakteristisch und der dramatischen Situation der Scene vollkommen entsprechend. — Frl. Ney hatte in diesem Concerte die Gesangsvorträge übernommen. Sie sang eine Scene und Arie aus Mozart's „Idomeneo" und die Partie der Leonore in dem Ave Maria und in dem bekannten Finale aus „Loreley". Wir haben schon öfter Gelegenheit gehabt, über die Leistungen dieser so reichbegabten und künstlerisch so hoch stehenden Sängerin zu sprechen und können auch diesmal nur auf unser früheres Urtheil verweisen. Besonders hervorheben wollen wir jedoch ihre großartige Auffassung und Wiedergabe in den beiden Mendelssohn'schen Opern-Bruchstücken. Hier zeigte sie ihren hohen Beruf als dramatische Sängerin, so weit als dies im Concertsaale überhaupt möglich. — Die junge Pianistin, Frl. Wilhelmine Clauß, die sich in kurzer Zeit in französischen und englischen Blättern einen bedeutenden Ruf als Virtuosin ihres Instrumentes erworben hat und von ihrem ersten hiesigen Auftreten her noch in gutem Andenken stand, war der zweite Gast an diesem Abende. Frl. Clauß, eine liebenswürdige Erscheinung, gehört jedenfalls zu den beachtenswerthesten Künstlerinnen ihres Instrumentes: ihr Anschlag ist frisch, jedoch nicht gerade eigenthümlich, ihre Fertigkeit bedeutend, ihr Spiel äußerst correct und elegant. Dennoch können wir sie nicht zu den Pianisten ersten Ranges zählen, sie entsprach nicht in allen Stücken den Erwartungen, zu denen ein so großer Ruf berechtigt; wir fanden also auch den vom Publikum etwas zu reichlich gespendeten Beifall nicht gerechtfertigt, um so weniger, als man sonst selbst höher stehenden Künstlern gegenüber damit sehr zurückhaltend ist. Frl. Clauß spielte im 15ten Abonnement-Concert, das G-Moll-Concert von Mendelssohn, ein Notturno von Chopin und Liszt's Transscription des „Erlkönig". In diesen sämmtlichen Compositionen vermißten wir jene geistige Kraft, jenes höhere Erfassen des Gegenstandes, die allein den Virtuosen zu einer wirklich hervorragenden Erscheinung machen können. Elegant und nett — wenn auch in der rechten Hand etwas schwächer, als in der linken — war Frl. Clauß' Spiel allenthalben, aber dies reicht bei bedeutenden und inhaltsreichen Werken allein nicht aus. Die entschieden schwächste Leistung war der Vortrag des „Erlkönig". Unsere Ansicht über Frl. Clauß als Virtuosin ward durch ihr Auftreten in der vierten Quartett-Soirée am 7ten Februar und in dem 16ten Abonnementconcerte am 9ten Februar bestätigt. In ersterem spielte sie mit den HH. David und Grützmacher das C-Moll-Trio (Nr. 2) von Mendelssohn und die Sonate appassionata (F-Moll) von Beethoven, in letzterem das G-Moll-Concert von Beethoven, ein Lied ohne Worte von Mendelssohn und St. Hellers „Jagd". Die Beethoven'sche Sonate und die beiden Salonstücke waren als ganz gute Leistungen zu bezeichnen, insbesondere war der zweite Satz der Sonate vorzüglich, in dem Trio und in dem Concert traten jedoch die oben erwähnten Mängel in Frl. Clauß' Spiel wiederholt hervor. Im Allgemeinen müssen wir, was das Spiel Beethoven'scher Compositionen betrifft, bemerken, daß sie dieselben vorträgt, wie Paris es verlangt, um dieselben ansprechend zu machen, nicht wie man in Deutschland Beethoven auffaßt. Eine junge talentvolle und von der Natur begabte Sängerin, Frl. Clara Brockhaus, lernten wir im 16ten Abonnementconcert kennen. Sie sang die Arie „Höre, Israel" aus „Elias" und zwei Lieder am Pianoforte: „Frühlingslied" von Mendelssohn und „Widmung" von R. Schumann. Die Stimm-Mittel der Sängerin sind sehr beachtenswerth, ihre musikalische Bildung verräth eine gute Schule; dabei singt Frl. Brockhaus mit Verständniß und Wärme und wird von Befangenheit bei ihren Leistungen nicht gehemmt. Zu wünschen bleibt noch eine reinere Aussprache der Textesworte und namentlich der Vocale A und E, welche oft breit und mit anderen Lauten gemischt klingen. — Ueber den Vortrag des fürstlichen Hohenzollern'schen Kammermusikus, Hrn. Klotz, auf dem Ventilhorne, den wir im 16ten Concert hören mußten, wollen wir den Mantel christlicher Liebe breiten. Weder die Fertigkeit, noch der Ton des Bläsers berechtigte diesen zum Solo-Vortrage in einem großen Concert. Die Composition, — Adagio und Rondo von Täglichsbeck, — die Hr. Klotz zu Gehör brachte, stand noch unter der alltäglichsten Mittelmäßigkeit. — Die Leistungen des Orchesters in den Symphonien B-Dur von Beethoven und C-Moll von Spohr, wie in den Ouvertüren „Idomeneo", „zum Mährchen von der schönen Melusine" und in der Concertouvertüre von R. Radecke waren untadelhaft. Die Ouvertüre zu „Idomeneo" ging trotz der trefflichen Ausführung kalt vorüber, da sie sich auch in der That wenig zur Aufführung im Concert eignet, schon deshalb, weil sie keinen eigentlichen Schluß hat. Ueberdem ist dieses Werk dem größeren Publikum mehr als zur Genüge bekannt, denn es wird im Theater regelmäßig zu jedem Trauerspiele mit obligater Conversation und Thüren- und Sperrsitzen Gekiappe abgespielt. — Die Ouvertüre von Robert Radecke, welche der Componist selbst dirigirte, zeigt von dessen tüchtiger musikalischer Durchbildung. Der Inhalt, wenn auch nicht hochbedeutend, und noch starken Einfluß von Vorbildern — namentlich von Mendelssohn — verrathend, ist jedoch nicht ohne Interesse. —

In dem oben erwähnten vierten Abonnement-Quartett wurden außer den beiden bereits genannten Musikstücken ein Quartett in B-Dur von Haydn (die HH. Dreyschock, Röntgen, Herrmann und Wittmann) und Schumann's erstes Quartett in A-Moll (die HH. Röntgen, Haubold, Herrmann und Grützmacher) in trefflicher Ausführung gegeben. — Schumann's Quartett gefiel außerordentlich und die Ausführenden wurden gerufen.

Das sechste Concert der Euterpe am 7ten Februar brachte im ersten Theile die sehr brav ausgeführte A-Dur-Symphonie von Beethoven und im zweiten ein neues größeres Werk von Carl Müller, Kapellmeister in Münster: „Tasso in Sorrent, lyrische Scenen, gedichtet von R. Nielo, für Soli, Chor und Orchester". Das Gedicht hat die Wanderung des Dichters von Ferrara nach Sorrent zum Gegenstand. Jedenfalls ist dies ein schöner und poetischer Stoff und es wäre nur zu wünschen gewesen, Hr. Nielo hätte denselben besser zu bewältigen verstanden. Die geschraubte Sprache, die oft ungeschickte Fassung des Ganzen sind der musikalischen Composition nicht günstig. Die Musik zeigt eine ehrenwerthe Gesinnung und das Streben nach neuen Gestaltungen, das jedoch oft das gewünschte Resultat noch nicht erreicht. Ein starker R. Wagner'scher Einfluß, der nur freilich nicht der rechte war und nicht zum gewünschten Ziele geführt hat, namentlich in den Recitativen, läßt sich nicht wegleugnen — daher auch vielleicht die vielen, oft nicht künstlerisch gerechtfertigten Dissonanzen. Trotz dieser Ausstellungen und trotz des mancherlei Absonderlichen, theilweise Unerquicklichen in diesem Werke, können wir jedoch nicht umhin, den Componisten zu loben, daß er es verschmäht, sich in dem Geleise der Alltäglichkeit zu bewegen, daß er überhaupt etwas Neues und Selbstständiges anstrebt. Einzelne wirklich schöne Züge in dieser Composition scheinen uns dafür zu sprechen, daß sein Schöpfer nach erlangter vollständigerer Klarheit gewiß noch Werke liefern kann, die mehr als dieses höheren künstlerischen Anforderungen entsprechen, und in denen er das Ziel seines anerkennenswerthen Strebens vollständig erreicht. Dem Directorium der „Euterpe" gereicht es aber zur Ehre, daß es ein neues, so umfangreiches Werk überhaupt aufführte. — Die Ausführung war in Rücksicht auf die großen Schwierigkeiten eine gelungene zu nennen. Die größeren Solo-Partien (Tasso und Cornelia) waren in den Händen von Hrn. Brückner und Frl. Emma Koch. Ueber die Leistungen der Letzteren haben wir schon bei anderen Gelegenheiten uns ausgesprochen: sie löste auch diesmal ihre schwere Aufgabe befriedigend. Hr. Brückner ist noch Anfänger, aber hat eine wohlklingende, wenn auch nicht große Tenorstimme und für seine musikalische Bildung sprach die Durchführung der schweren und nicht sehr dankbaren Partie. Die Chöre waren durch den Pauliner-Verein, den Gesangverein Ossian u. a. Dilettanten vertreten. —

Die drei noch sehr jugendlichen Brüder Louis, Leopold und Gerhard Brassin, die Söhne des Baritonisten an unserem Stadttheater, legten in einem Concert im Saale des neuen Logenhauses am 6ten Februar Proben ihrer für ihr Alter sehr vorgeschrittenen musikalischen Bildung ab. Ein Trio in C-Dur von Louis Brassin eröffnete die Soirée. Der Componist spielte, unterstützt von den HH. Dreyschock und Grützmacher, die Pianoforte-Partie und zeigte hier sowohl, als auch in der Phantasie „Magyaren-Klänge" von Moscheles, wie in der Hugenotten-Phantasie von Thalberg eine bedeutende Fertigkeit. Die Composition ließ noch nichts Selbstständiges in der Erfindung erkennen und litt noch sehr an unvollkommener Beherrschung der Form. Ein Lied „der Soldat", componirt von Louis Brassin, vorgetragen vom Vater des Componisten, war ansprechend und fand reichen Beifall. Die anderen auf dem Programm angezeigten Lied-Compositionen Louis Brassin's mußten ausfallen, da Frau Günther-Bachmann, die sie singen sollte, an diesem Abende im Theater beschäftigt war. Statt dessen trug Hr. Claus die Arie des Tamino vor. Wenn dem Gesange des Hrn. Claus diesmal auch mehr Leben und Wärme zu wünschen war, so wirkte er doch durch seine schöne Stimme und riß das Auditorium zu lebhaftem Applaus hin. Leopold Brassin ist ebenfalls Pianist, Gerhard Brassin Violinist. Ersterer spielte die Thalberg'sche Phantasie über Motive aus Bellini's Straniera und Dreyschock's Campanella, Letzterer ein Concert von de Beriot und Variationen von David. Beide stehen noch im zarten Kindesalter und haben schon jetzt auf ihren Instrumenten eine gute technische Ausbildung erreicht. Interessant war Frau Rudolph's Vortrag einer Phantasie für Harfe von Parish-Alvars, mit dem der zweite Theil der Aufführung begann. —

Am 10ten Februar gab der hier lebende junge Componist Richard Müller im großen Saale der Buchhändlerbörse ein großes Vocal- und Instrumental-Concert. Das Programm enthielt folgende Musikstücke: Ouvertüre über die hannöversche Volkshymne von C. G. Müller; Chor der Gefangenen aus „Fidelio", zwei Lieder für gemischten Chor von Rich. Müller; Introduction, Scene, Spinnerlied und Ballade aus der Oper „Der fliegende Holländer" von R. Wagner; Drei Lieder für Männerchor von C. Jöllner, F. Dürrner und R. Müller — zweiter Theil: „Die Lootsen", ein Cyclus von Chören, Sologesängen und Orchester, mit verbindenden Worten, componirt von R. Müller. — Ein hohes Interesse wurde diesem Concerte durch die Aufführung des Wagner'schen Opernbruchstückes verliehen, und wie stets, so zündete auch diesmal diese Musik mehr als alles Andere beim Publikum, da sie überdem, namentlich was Chor und Orchester betraf — trefflich ausgeführt wurde. Die Solostimmen — Senta, Mary und Erik — waren in den Händen von gebildeten Dilettanten, die sich mit vieler Liebe ihrer Aufgabe unterzogen. Die Sängerin der Senta fand vor Allen Gelegenheit, ihr Verständniß der Wagner'schen Kunst darzuthun, wenn auch ihre Mittel ebenso wenig, wie die der anderen Sängerin zu einer entsprechenden Durchführung ausreichten. — Die Ouvertüre von C. G. Müller — dem Vater des Concertgebers — ist ein tüchtig durchgearbeitetes und effectvoll orchestrirtes Musikstück, das jedoch schon deswegen auf keinen höheren künstlerischen Rang Anspruch machen kann, weil es auf fremde, keineswegs musikalisch bedeutende Motive begründet ist. Die drei Lied-Compositionen, die Rich. Müller im ersten Theile vorführte — „Abendlied" von Claudius, „Frühlingswonne" für gemischten Chor und „Trinklied" von

Oettinger für Männerchor — zeigen eine tüchtige technische musikalische Bildung und Geschick in der Behandlung der Singstimmen, stehen jedoch ihrem geistigen Inhalte nach nicht hoch. Am besten gefiel uns davon das „Abendlied", obwohl auch dieses an sich eine höhere Bedeutung nicht beanspruchen kann und ebenfalls nicht frei von fremden Einfluß ist. Noch weniger, als die genannten Lieder, genügte die Composition der „Lootsen" auch nur mäßigen Anforderungen. Schon die Form — Musik und Declamation gemischt — ist keine künstlerische, um so weniger, wenn, wie hier, das Gedicht so geringen poetischen Werth hat. Der Componist giebt hier nichts Neues oder auch nur höher Stehendes, er scheint solches sogar nicht einmal anstreben zu wollen. Oft begegnet man Bekanntem von ganz verschiedenen Genres, nicht selten auch Trivialem. Musikalisches Geschick läßt sich auch hier nicht leugnen — doch damit ist es allein noch nicht gethan. Bei der Begabung, die wir trotz aller dieser Anstellungen dem noch jungen Componisten nicht absprechen, bei der tüchtigen musikalischen Bildung desselben, wird er nach erlangtem höheren künstlerischen Bewußtsein gewiß einmal recht Tüchtiges leisten können — sein gegenwärtiges Hervortreten in einem großen Concerte mit Werken, die nicht viel mehr als Uebungsarbeiten sind, können wir jedoch in seinem eigenen Interesse nicht billigen und nur als ein verfrühtes ansehen. — Die Ausführung sämmtlicher Musikstücke war eine lobenswerthe und zeigte ein sorgfältiges Einstudiren von Seiten des Dirigenten.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Jenny Lind wirkte in Dresden wieder in einem Concerte zum Besten der Hülfskassen des Frauenvereins mit. Ein großes Publikum empfing sie und ihre Lieder mit rauschendem Beifall. (Für Concerte in London soll Jenny Lind bereits den Contract abgeschlossen haben). In dieser Woche sang dieselbe zwei Mal in Leipzig.

Von Virtuosen-Concerten nennen wir als die namhaftesten Lacombe's Spiel in Dresden, Kellermann's Spiel in Breslau, Ernst's Spiel in Mannheim und gegenwärtig in Frankfurt. Alle Drei von Erfolg und Ehren begleitet.

Musikfeste, Aufführungen. In dem letzten Concert der neuen Liedertafel zu Berlin wurden mit großem Beifall zwei neue Compositionen für Männergesang entgegengenommen: Robert Schumann's „Die Minnesänger" und Truhn's: „Der Nibelungenhort". Ebenso eine neue Composition des talentvollen Robert Radecke aus Leipzig, „Die Amazone", vom Componisten selbst vorgeführt. Als geist- und wirkungsvoll erschienen Franz Liszt's Rhapsodien über ungarische Melodien, von Franz Kroll gut ausgeführt. —

Im Concert spirituel zu Wien wurden zum ersten Male Ouvertüre und Chöre aus Wagner's Tannhäuser vorgeführt und zwar unter selten erlebtem Erfolge. Auch die zum ersten Male dort aufgeführte Ouvertüre zu Phädra von F. Hiller gewann sich lebhaften Beifall.

In einer Matinée musicale, in der Loge zu den drei Weltkugeln in Berlin, führte der treffliche Musikdirector Zopf Chöre und Soli aus Wagner's Opern vor, die einen mächtigen Eindruck hervorriefen. Auch eine Sonate von Zopf wurde mit großem Beifall aufgenommen.

Die Bachgesellschaft in Wien ist jetzt sehr thätig für die, unter Fischhof's Leitung, nahe bevorstehende Aufführung der großen Matthäus-Passion.

Der Liederkranz in Hanau gab als Concert eine vollständige und ausgezeichnete Darstellung der Oper: „Zampa oder die Marmorbraut".

Neue und neueinstudirte Opern. Der bald bevorstehenden Aufführung von Kittl's neuer Oper „Die Bilderstürmer" sieht man in Prag mit großer Spannung entgegen.

Tannhäuser hat in Gratz eine so glänzende Aufnahme gefunden, daß Director und die ersten Darsteller nach jedem Acte stürmisch gerufen wurden.

Die komische Oper: „Ein Sommernachtstraum", von Ambr. Thomas, hat auf dem Friedrich-Wilhelms Theater zu Berlin kein Glück gemacht.

Meyerbeer's „Prophet" hat jetzt erst die wahre „Würdigung" erhalten: er wurde in Florenz als — Ballet und Pantomime gegeben, weil die Censur die Darstellung des Textes nicht erlaubte.

Vermischtes.

Hr. Anton Wallerstein in Hannover hat die Ehre gehabt, seine „Eugenia-Polka" der Kaiserin von Frankreich gewidmet, von dieser angenommen zu sehen und wird sein Opus nun mit dem Bilde der Kaiserin (bei Chabel in Paris) erscheinen.

Ueber die nächste Aufführung von Meyerbeer's neuer resp. renovirten Oper: „Der Nordstern" (eigentlich „das Feldlager in Schlesien") werden schon jetzt die außerordentlichsten Dinge ausgeschrieen. Es sollen jetzt schon Sperrsitze für 200—300 Frcs., Logen für 1000—1500 Frcs. für die erste Vorstellung geboten werden. Diese Manoeuvres haben nun

jedenfalls den Erfolg, daß die Preise auch wirklich noch so hoch kommen werden.

Hr. v. Lindpaintner wird vor der Leitung des großen niederrheinischen Musikfestes in Aachen, auch noch die großen Concerte in Exeter-Hall zu London dirigiren, die dort vom 28sten März an bis zum 23sten Mai stattfinden und wobei allein 100 Streich-Instrumente mitwirken werden.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 4, S. 43, Sp. 2, Z. 4 v. u. lies Geroid statt Herold.

Kritischer Anzeiger.

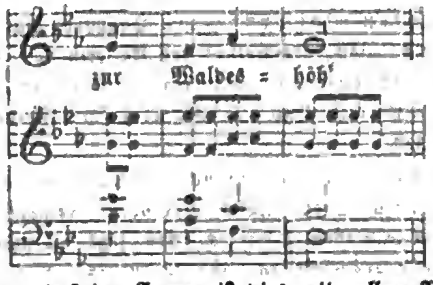
Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

L. Deland, Op. 3. Lieder von Heine für eine Singstimme mit Pianoforte. (Liederblüthen Nr. 2.) Peterow, C. Lopp. 12½ Ngr.

Es zeigt sich bei diesen Liedern ein tüchtiges Streben. Der Inhalt bekundet Talent, die Form ein fleißiges Studium des Componisten und dessen genaue Bekanntschaft mit den hervorragendsten Erzeugnissen der neuesten Zeit auf diesem Gebiete. Einige nicht durch den Inhalt der Worte bedingte Textwiederholungen, einige nicht dem Sinne entsprechende Betonungen beeinträchtigen diese übrigens empfehlenswerthen Lieder etwas. Eine ganz besondere Eigenheit des Componisten, die wir aber nur mißbilligen können, ist es, daß er sich absichtlich nicht an gewisse Regeln der Satzkunst binden will, deren Umgehen nur in äußerst seltenen Fällen und nur, wenn ein ganz besonderer musikalischer Ausdruck bezweckt und durch den Inhalt bedingt wird, gerechtfertigt werden kann. Deland nimmt z. B. nicht den geringsten Anstand, Quinten-Parallelen zu schreiben, selbst da, wo eine solche Abweichung ganz grundlos ist, wie im ersten Liede:



Wir wissen, daß der Componist dies mit vollem Bewußtsein und nicht aus Unwissenheit thut, können aber nicht begreifen, wie dergleichen Mißtöne zu diesem Texte ein im normalen Zustand befindliches Ohr nicht auf das Gröblichste beleidigen sollen.

Moravské Národní Písně s Nápěvy. Sebané od F. S. Liefrg. 1—3. Brünn, 1853, Winiker.

Wir müssen uns bei dieser Sammlung mährischer Volkslieder nur auf eine einfache Anzeige beschränken, da wir der mährischen Sprache unkundig die Texte nicht verstehen: Die Melodien sind sehr einfach und oft den Begriffen, die die Germanen und Romanen mit dem Worte Melodie verbinden, zuwiderlaufend, dennoch aber zuweilen charakteristisch und in ethnographischer Beziehung nicht uninteressant. So weit wir es beurtheilen können ist bei Sammlung der Gesänge mit großer Sorgfalt und Kritik verfahren worden. Das ganze Werk wird sehr umfangreich werden, es wird aus zehn Abtheilungen bestehen, deren erste geistliche Lieder und Legenden, die zweite historische Gesänge, die dritte Liebeslieder, die vierte Hochzeitlieder, die fünfte Erntelieder, die sechste Soldatenlieder, die siebente Familienlieder, die achte Tanzlieder, die neunte scherzhafte und die zehnte vermischte Lieder enthalten wird.

Ludwig Erk, Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder der Vorzeit und Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien. Berlin, 1853, Th. Ch. F. Enslin. 1ste Liefg. 10 Sgr.

Wir haben hier ein Werk vor uns, das die Beachtung nicht nur der Dichter und Musiker, sondern auch aller Derer verdient, die Herz und Sinn für deutsches Volk und deutsches Land haben, die an dem Einfach-Schönen, das das Volk in seiner liebenswürdigen Naivetät geschaffen, sich noch erfreuen und durch dasselbe sich anregen lassen können. Wir fühlen

uns beim Durchlesen dieses ersten Heftes erquickt durch die tiefinnerliche Poesie, die sich in dem unverfälschten deutschen Volksliede ausspricht. Hier ist nichts Gemeines, nichts Frivoles, wie man es oft bei der Kunstabart findet, die gern populär sein will und deshalb zum Volke hinabsteigt, unter lügnerischer Maske den engherzigsten Egoismus birgt und, den menschlichen Schwächen schmeichelnd, ihr aus der demoralisirten Sphäre der sogenannten bonne société gesogenes Gift in die Herzen des Volkes träufelt — hier, in den poetischen Ergüssen eines edlen und geistig wie sittlich hochstehenden Volkes, sprudelt jener unversiegbare und reine Quell, aus dem unsere großen Künstler — oft vielleicht unbewußt — schöpften, woher sie das belebende Element für ihre großen Kunstwerke holten. Wir haben bis jetzt noch keine Sammlung deutscher Volkslieder, die mit so viel tiefem Verständniß angeordnet, die so reichhaltig und umfassend ist, wie vorliegendes Werk zu werden verspricht. Man kann dasselbe getrost ein nationales nennen, das weder in einer öffentlichen Bibliothek, noch in der des Künstlers und des Gelehrten, noch in einer deutschen Familie fehlen sollte. Durch Werke dieser Art kann und muß der deutsche Geist in jedem Einzelnen geweckt und rege gehalten werden, in diesem Hort einer wahren und reinen Poesie wird sich selbst der durch die moderne outrirte Afterkunst überreizte Salonmensch neues Leben und die Fähigkeit, sich des Lebens wieder zu freuen, holen können. — Das von der Verlagshandlung sehr geschmackvoll ausgestattete Werk wird aus drei Bänden von je 6 bis 8 Lieferungen bestehen. Das Erscheinen in Lieferungen erleichtert die Anschaffung dieser Sammlung und wir wünschen, daß das wahrhaft volksthümliche Unternehmen den Anklang finden möge, den es in jeder Beziehung verdient.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Constantin Decker, Op. 34. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Gewöhnlich pflegt man von einer gewissen Classe von Liedern zu sagen: für den Salon. Von den vorliegenden läßt sich jedoch dieß nicht behaupten. Dazu fehlt ihnen das Leichte, Sinnliche, Gewinnende in Form und Melodie. Im Gegentheil macht sich eine gewisse Schwerfälligkeit bemerkbar, gewissermaßen eine Unbeholfenheit im Ausdrucke. Also gehören sie wohl der höheren Richtung an? Leider das noch viel weniger. Denn das geistige musikalische Element spricht sich eben nicht darin aus. Der Componist, das merkt man deutlich, ringt immer nach dem Ausdrucke, er will aber nicht kommen; man sieht, daß ein besseres Streben Platz gewinnen will, allein die schaffende Phantasie kann nicht folgen. Der Componist scheint nicht eigenthümlichen Beruf zur Liedcomposition zu haben. Erzwingen muß man's nicht, es muß frisch aus dem Herzen quellen, sonst taucht es nichts.

E. K.

Richard Müller, Op. 2. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Leipzig, Bomnitz. 15 Ngr.

Ob sich der Componist zu Höherem noch entwickeln wird, muß man abwarten; in den vorliegenden drei Liedern liegt der Anfang dazu allerdings noch nicht. Sie ruhen noch auf einer zu breitgetretenen Sentimentalität und ihre Form wie die Begleitung gehören einer längst abgethanen Richtung an. Eigenes bietet der Componist noch nicht; es ist Alles noch Aneignung von Fremdem, das Gefühl will manchmal eine gewisse Ueberschwenglichkeitshöhe erklimmen, um zu rühren, was die Folge von einer noch nicht entwickelten Aesthetik ist. Im dritten Liede quält er sich mit dem „ich liebe Dich" ab; die erste Aussprache genügte ihm nicht, das Gefühl treibt ihn auf den hohen As-Berg, schnell von der Octave aus, das frappirt, wie öfters in der Liebe es vorkommen mag. Obschon man in dem technischen Bau den Anfänger erkennt, so ist doch alles mit Geschick und Correctheit ausgeführt — aber gute Vorbilder! Auf dem betretenen Wege wird ihm kein Lohn für sein vielleicht gutes Streben. —

E. K.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen so eben:

Evers, C., Grande Sonate pour Piano à quatre mains. Op. 51. 2 Thlr.

Riecius, A. F., Deux grandes Marches pour Piano à quatre mains. Op. 21. 22½ Ngr.

Rietz, J., Lustspiel-Ouvertüre für Orchester. Op. 18.

Partitur.	1 Thlr. 15 Ngr.
Orchesterstimmen.	2 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug zu vier Händen.	25 Ngr.

Sieber, F., Vier Lieder für Sopran mit Begltg. des Pianoforte: Das Hänflingsnest — Brennende Liebe — Nun die Schatten dunkeln — Der Liebe Sehnsucht. Op. 26. 20 Ngr.

Neue werthvolle Musikalien,

so eben erschienen und durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

Adhémar, 8 Romances p. Basse ou Bariton, mit franz. u. deutsch. Text. 25 Sgr.

Albert, Comp. p. Piano: 2 Impromptus et Romance 15 Sgr., Rêverie 15 Sgr., 12 Etudes 20 Sgr., Michelemma ⅔ Thlr., Tarantella 15 Sgr.

Beethoven's berühmteste Composit. für junge Pianisten mit Fingersatz arr. von Jul. Weiss. No. 17 u. 18. à 15 Sgr.

Cruschmann, Auswahl von Liedern f. 1 Singst. mit Piano. No. 1—5, 132—142. à 5—12½ Sgr.

Gerville, Le Carillon, Op. 3, 10 Sgr. Rossignol, Op. 4, 10 Sgr. Saltarelle, Op. 5, p. Piano 12½ Sgr.

Gluck, Armide, Oper. Neuer vollst. Clavierauszug, deutsch. u. franz. Text. netto 2½ Thlr.

Godefroid, Bergeronette, Le Carilloneur, p. Piano. Op. 30 u. 31. à 15 Sgr.

Heller, Blumen-, Frucht- und Dornenstücke f. Piano. Op. 82. 2 Lief. à 25 Sgr. Lief. III. 1 Thlr.

Hiller, 3 Marches, Op. 55, 20 Sgr. Valse expressive pour Piano, Op. 55 A, 15 Sgr.

Kullak, Schule der Fingerübungen f. Anfänger im Clavierspiel praktisch von Wagner. Op. 61. 2 Lief. à 1 Thlr.

Massé, Jeanettens Hochzeit — Les Noces de Jeanette, vollst. Clavierauszug mit deutsch. u. franz. Text 2½ Thlr., dito ohne Worte 1½ Thlr.

Meyerbeer, Die Grossmutter, f. Sopran u. Contralto mit Piano. 17½ Sgr.

Mozart, Célèbre Fantaisie, F-moll, p. Piano à 4 m. 17½ Sgr., dito p. Piano seul p. Kullak, 1 Thlr.

Redern, Graf v., Liturgie, gesungen vom K. Domchor. 20 Sgr.

Sahbath, Mein Herz, f. 1 Singst. mit Piano. 7½ Sgr.

Schaeffer, Der schüchterne Joseph, f. 4st. Männergesang, Op. 38, 17½ Sgr., f. 1 Singst. 7½ Sgr.

Tanzalbum für 1854, f. Piano, enthält 10 neue Tänze von Joh. Gungl, Strauss, netto 15 Sgr. Einzeln 3 neue Tänze nebst-Tanztonren: Varsoviana, Sicilienne, L'Impérisle. à 5 Sgr.

Weber, Gebet aus dem Freischütz f. 1 Singst. mit Guitarre, 5 Sgr. Var. sur Air norvégien p. Piano et Viol., Op. 22, 17½ Sgr.

Wehle, Un songe à Vaucluse, Op. 30, 17½ Sgr. Sérénade napolit., Op. 31, 17½ Sgr. Fête danubienne, Op. 32, pour Piano, 20 Sgr.

M. Ganz, 10 Pièces caractér. p. Vcelle. avec Piano. Op. 31. Livr. I—II. à 1½ Thlr.

Halevy, Die Jüdin — La Juive. Neuer vollst. Clavierauszug, deutsch u. franz. netto 12 Thlr.

Meyerbeer, Robert der Teufel — Robert le diable. Neuer vollst. Clavierauszug, deutsch u. franz. netto 12 Thlr.

Erk, 2 Weihnachtsliedlein: Stille Nacht, Du Himmelsknabe, 5stimmig. netto 8 Sgr.

Joh. Gungl, Retour-Walzer und Les Parisiennes, Walzer f. Piano. Op. 73 u. 75. à 12½ Sgr.

Russisches Volkslied No. 30 f. 1 Singst. mit Piano. 5 Sgr.

Musica sacra des K. Domchors No. 40: Jesus salvator, p. 2 Tenori et Basso. Part. u. Stimm. 5 Sgr.

Beriot, 6 Etudes brill. p. Violon av. Piano, Op. 17, 2 Livr. à 1⅔ Thlr. Nouv. Edit., dito f. Violine allein, 2 Lief. à 20 Sgr.

Berliner Musikzeitung Echo, redigirt von einem Verein theor. und practischer Musiker. Wöchentlich 1 Bog. kl. 4to, auch mit Beilagen. Jährlich 2 Thlr., ½jährlich 17½ Sgr.

Berlin, ***Schlesinger***'sche Buch- u. Musikhdlg.

Bei ***P. J. Fries*** in Zürich (Leipzig, ***C. F. Leede***, Offenbach, ***Joh. André***) ist erschienen und kann gegen baar bezogen werden:

Abt, Franz, Ein eidgenössisches Sängerfest. Cyklus von 12 Gesängen und einem Quodlibet, mit verbindender Deklamation von J. Leuthy; für vierstimmigen Männergesang. Partitur 1 Rthlr. 5 Ngr. Jede Stimme 5 Ngr. Textbuch 2½ Ngr.

Dieses Werk hat in der Schweiz binnen kaum 2 Monaten eine so allgemeine Theilnahme gefunden, dass es bereits von allen Gesangvereinen angeschafft wurde. Die Ausführung desselben bietet gar keine Schwierigkeiten und wird daher auch in Deutschland kleinern wie grössern Vereinen eine willkommene Gabe des gefeierten Komponisten sein. —

Unter der Presse befinden sich:

Kreutzer, Conradin, Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang. Partitur u. Stimmen.

Der sel. Kreutzer komponirte diese Lieder während seinem einstigen Aufenthalt in Zürich. Einer seiner hiesigen Freunde wurde Eigenthümer des eigenhändigen Manuscriptes, das seither bei ihm und dessen Erben aufbewahrt wurde und nunmehr mit Eigenthumsrecht an mich übergegangen ist. Fünf Lieder davon blieben bisher ungedruckt, wie auch gänzlich unbekannt.

Dieselben bedürfen keiner weitern Empfehlung, als dass sie ein köstlicher Fund sind, wofür der Name des Autors bürgt, und daher eine rasche wie ausgedehnte Verbreitung verdienen. — Weil der Drucksatz noch nicht vollendet ist, so kann der Ladenpreis noch nicht verzeichnet werden, wird aber billigst berechnet. Bestellungen werden schnellstens erbeten, damit die Auflage darnach bestimmt werden kann.

Bei ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig erschien so eben:

Sechs Lieder für vier Männerstimmen von G. Reichardt (Componist von „des Deutschen Vaterland", „das Bild der Rose" etc.). Op. 22. Partit. u. St. 1 Thlr.

Inhalt: Wein her! Das Lied vom alten Fritz. Frühlingsjubel. Das Lied vom Rhein. An die Tinte. An die Geliebte.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 9.** Den 24. Februar 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Grenzboten. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Die Grenzboten
als
Neueste Zeitschrift für Musik.

Eine psychologische Studie.

Lange kann man mit Marken, mit Rechenpfennigen zahlen;
Endlich, es hilft nichts, ihr Herrn, muß man den Beutel doch zieh'n.
Xenien.

In letzter Zeit erlebten wir wiederholt das Schauspiel, daß die „souveräne Kritik", die bisher in sorgloser Sicherheit und Selbstgefälligkeit die ästhetischen Fluren durchwandelte, und sich damit unterhielt, nach harmlosen Sängern mit dem Blasrohr zu schießen — urplötzlich aus der Rolle fällt, ihre Grandezza vergißt und mit komischer Wuth blind um sich schlägt, das unschuldige Blasrohr für eine Herkuleskeule haltend.

Die schnellen Fortschritte, welche die, einst als verworren und haltlos ausposaunte, neue musikalische Richtung macht; das neue Terrain, welches sie fortwährend bei den Musikern, im Publikum, bei der Kritik gewinnt; die immer frischen Kräfte, die sich ihr mit Begeisterung zuwenden: dies Alles macht, daß Einer nach dem Andern von jenen Herrn Doctrinären den Kopf verliert. Sie senden, wie der Kaiser von China, ein Bülletin nach dem andern in die Welt, worin den Gläubigen verkündet wird, daß die Rebellen total vernichtet seien, und ihren verdienten Lohn empfangen haben, — während seine himmlische Majestät doch genöthigt sind, Ihre Residenz „bis auf Weiteres" in den Hintergrund zu verlegen, sintemalen dero Zopf bereits in der höchsten Gefahr schwebt, von der Anti-Zopf-Partei pietätlos amputirt zu werden. Je ängstlicher man den Rückzug betreibt, desto häufiger und drohender werden die Ansprachen an das Volk, desto eifriger giebt man sich den beruhigenden Anschein, als habe das Alles gar Nichts zu bedeuten.

Der Despotismus des Reiches der Mitte mag durch solches Blendwerk sich den Schein der Sicherheit und Macht zu erhalten glauben. Und wenn die musikalische Zopfpartei sich mit ihren Sympathien erst bis hinter die chinesische Mauer zurückgezogen haben wird, mag sie die friedliche Ruhe in ihrem Kunstvaterlande auch ungestört genießen. Vorläufig gereicht uns ihr blinder Eifer zum ganz besonderen Vergnügen, und könnte uns sogar eine gewisse Genug-

thuung sein, wenn wir uns damit begnügen wollten, ein rathloses Gebahren, welches in bitterer Selbsttäuschung nach Strohhalmen greift, sobald das Wasser an der Kehle steht, für eine Genugthuung gelten zu lassen.

Ein solches beklagenswerthes Schauspiel geben uns jetzt die „Grenzboten", eine „Zeitschrift für Politik und Literatur", wie ihre Firma besagt. Sie geben es mit der verzweifelnden Ausdauer einer Kunstreitergesellschaft, die ihre Schlußproduction „zum letzten Male", „zum allerletzten Male" und „unwiderruflich zum allerletzten Male" ankündigt, und, um die Neugierde des blasirten Publikums doch einigermaßen lebendig zu erhalten, täglich ein neues Schulpferd vorzureiten verspricht. In der Nähe untersucht ist es freilich immer derselbe alte Schimmel, der mit verschiedenem Aufputz behangen, einmal als „Politik", das andere Mal als „Literatur" und das dritte Mal als „Musik" unter Trompetengeschmetter die hohe Schule durchreiten muß. Es ist immer dasselbe lahme Princip-Pferd, auf welchem die Zwillings-Redacteure nun schon manches Jahr herum voltigiren, einen Kreis umschreiben, so groß ihn der Circus ihrer Capacität gestattet, und unermüdlich durch den papiernen Reifen springen, welchen der Verleger allwöchentlich mit einer neuen Nummer beklebt.

Wenn mit der Zeit die Kunst und Wissenschaft vorwärts geschritten ist, und ihre Vertreter neue Bahnen verfolgen, ohne die kritischen Auguren ferner um Rath zu fragen, machen die falschen Propheten ihre letzten, vergeblichen Anstrengungen, den alten Glauben zu erhalten. Sie beginnen zu drohen und zu weissagen von Rückschritt, Verfall und Verderbniß, bis sie sich endlich überzeugen müssen, daß alle Hoffnung auf gläubiges Gehör bei der ungläubigen Menschheit vergeblich sei. Dann schnüren sie ihr kritisches Handwerkszeug zusammen, und suchen ein Gebiet, wo es noch gläubige Seelen giebt, die sich zu fürchten machen lassen.

Seine Meinung sagt er von seinem Jahrhundert; er sagt sie;
Nochmals sagt er sie laut, hat sie gesagt — und geht ab!

So haben es die „Grenzboten" nach jahrelanger Bemühung glücklich dahin gebracht, sich erst in der Politik, und dann in der Literatur, durch ihre eigene Doctrin gründlich zu discreditiren. Sie gaben ihre nüchterne Schulweisheit, mit der sie niemals andere als negative Resultate erzielten, so lange für den wahren Urquell aller Productivität aus, als es eben gehen wollte. Sie maßten sich an, der gesammten Literatur, sowie früher der ganzen europäischen Politik, selbsterfundene Gesetze vorzuschreiben, welche den einzigen Fehler hatten — daß sie nicht zu brauchen waren, weil sie in den Thatsachen des frischen, productiven Lebens stets ihre naturgemäße Widerlegung und Vernichtung fanden. Dies war die ganz natürliche Folge einer Methode, deren Charakteristik Gutzkow in schlagender Weise folgendermaßen gegeben hat.

Die „Grenzboten" sind blasirte Epikuräer, die den Genuß über jeden Ernst des Lebens setzen, die mit ästhetischer Gourmandise nur an den Aeußerlichkeiten der Dinge haften, für die es nichts Reelles giebt, als die Apathie, den Comfort, die Bagatelle. Sie wollen nicht, daß es irgend Großes, Bedeutendes, Ursprüngliches, Persönliches in der Welt giebt. Jedem, der sich regt und bewegt, schlagen sie dialectisch ein Bein, und wenn sie ihn nicht mehr von der Seite des Talents treffen können, geben sie ihm einen Knick in seinem Charakter. Das ist das Klägliche dieser Revue des deux Hommes, daß sie Hunderte von Bogen vollgeschrieben, und nicht eine einzige positive Thatsache in Deutschland gefördert, vertreten, muthig durchgeführt hat! Die Grenzboten generalisiren Alles, treten Alles breit, lösen jede prägnante Erscheinung in etwas Rauch und Asche auf, schneiden jedem Schaffenden, wie dem Polypen, die Bauchlänge auf, drehen ihn um und sagen: da ist wieder Nichts, und immer Nichts, und ewig Nichts! Eine Gunst noch, wenn sie solche todte Cadaver der Dichter, Philosophen, Staatsmänner dann würdigen, sie mit etwas von dem philosophischen Stroh auszubälgen, das sie, unter ihren Händen welkend, von den blühenden Feldern Hegel's, Gervinus', Dahlmann's, Feuerbach's geplündert haben! — — —

Durch diese „Methode" — eine gedankenlose Anwendung der Elementar-Analyse der Chemiker auf die lebensvollen Organismen der Kunst — erreichten allerdings die Grenzboten, daß sie sich bei einigen jungen Schriftstellern, die eine beneidenswerthe Empfindlichkeit gegen die Wunden derartiger „Secir- und Tranchirmesser" bewahrt hatten, in einem gewissen scheuen Respect zu erhalten wußten. Es galt früher einmal unter der jungen Literatur für eine Art von Auszeichnung, von den Grenzboten die polizeiliche Erlaubniß erhalten zu haben, sich einige Zeit „versuchsweise" in der Literatur aufhalten zu dürfen, ohne eine andere Belästigung als die, die väterliche Bevormundung der Grenzboten vorläufig erdulden zu müssen. An gläubigen und hoffenden Gemüthern fehlte es nicht, welche diese kritische Aufenthaltskarte wenigstens für den Vorboten des unsterblichen Lorbeer hielten, und in Erwartung eines Ruhmes, der allerdings von den Grenzboten niemals ausgehen konnte, ihr Dasein bescheiden fristeten, so lange sie sich willig auf jenes Maß des „unendlich Kleinen"

zurückführen ließen, auf welches die Grenzboten nun einmal Alles zurückführen, damit sie sagen können: „Es giebt nichts Bedeutendes in der Welt!“

Was dieses blasirte Treiben eine Zeit lang unterstützte, und somit die Grenzboten in ihrer pathologisch-anatomischen Methode nur bestärken mußte, war das Schweigen, welches die gebildete Welt ihm gegenüber beobachtete. Da die Grenzboten, um mit Gutzkow zu sprechen, über ihre Wirksamkeit in ewiger Nacht leben, und da Niemand ihre Fehdehandschuhe aufnahm, Niemand mit ihnen auf Erörterungen einging, hielten sie in ihrer maßlosen Eitelkeit das Schweigen der Literatur für Zustimmung, einige Lobeserhebungen guter Freunde für Bewunderung, einige Bettelbriefe von jungen Lyrikern und Dramatikern, ausgedienten Politikern und hoffnungslosen Stegreifrittern von der Feder — die gelobt, beschäftigt, oder wenigstens „geschont“ zu werden wünschten — für „Einfluß!“ — — —

Die Grenzboten täuschten sich, und versuchten, auch die Welt zu täuschen, indem sie ihre werthlosen, selbstgestempelten Assignaten so lange für baare Münze ausgaben, als man sie eben dafür gelten ließ. Der Staats-Bankerott der Grenzboten brach aber unaufhaltsam aus, sobald ihr, nur auf den Schein berechnetes System das Vertrauen im Publikum einmal verloren hatte. Dies geschah als nach einigen kläglichen Niederlagen in der Politik, endlich auch das Maß der Geduld erschöpft war, welches die Literatur diesem sogenannten objectiven, aber in der That objectlosen Verfahren gegenüber bewahrt hatte. Der Autoritätsglaube an die Unfehlbarkeit der souveränen Kritik ward zerstört, die regungslose Maske der sogenannten Unparteilichkeit ward ihnen abgerissen, dem erheuchelten Schein wurden die Thatsachen der Wirklichkeit gegenübergestellt, und damit waren den Grenzboten alle die Stützen entrissen, auf denen sie ihr dogmatisches Gebäude künstlich aufgeschichtet hatten. Um den Sturz in der öffentlichen Meinung, wenn sie ihn auch nicht dauernd verhindern konnten, doch eine Zeit lang wenigstens aufzuhalten, mußten sie nach neuen Stützen suchen, und den Schein ihrer Stabilität wenigstens augenblicklich zu retten trachten.

In Geschichte zu „machen“, wenn man in der Politik sich blamirt hat, ist immer ein sehr zweideutiges Unternehmen, an dem schon andere Leute, wie die Grenzboten, sich den Hals gebrochen haben. Dazu gehört überdies der Muth einer Meinung, der Muth eines, auf Thatsachen sich stützenden, consequenten Bahnbrechens, welchen die Grenzboten nie besessen haben. Sie haben sich immer begnügt, mit ihrem kritischen Besen die Ueberreste von Anderer Tafeln zusammenzukehren; wie Marodeur's hinter dem Schlachtfeld sich aufzuhalten, die Entwickelung abzuwarten, und dann den Todten die Köpfe abzuschneiden, an deren Zahl sie sodann den Gläubigen demonstrirten, daß es so und nicht anders kommen konnte, wie es eben gekommen ist! —

Vor den Naturwissenschaften, selbst so weit, als sie in das Gebiet der Literatur gehören, hatten die Grenzboten immer eine heilige Scheu. Denn deren Resultate sind ein höchst gefährliches Spielzeug in der Hand der Doctrinäre. Man kann mit den Thatsachen der Naturwissenschaft nicht manipuliren, wie mit Meinungen; man kann sie nicht verdrehen, nicht verkleinern, ohne in Gefahr zu kommen, durch neue Thatsachen sich gründlich desavouirt zu sehen. Die Naturwissenschaften widerstreben überhaupt jeder dialectischen und sophistischen Behandlung so sehr, daß ein richtiger Instinkt die Grenzboten abhielt, sich in Dinge zu mischen, die sie vollends zu Grunde richten mußten.

Als nun die Grenzboten eifrig sondirten, wo dann allenfalls noch der „jungfräuliche Boden“ eines gläubigen Publikums zu finden sei, erwischten sie unglücklicherweise die Musik. In der Musik giebt es noch kein so sicher begründetes System, daß man es nicht angreifen könnte; in der Musik haben wir es nicht allein mit Thatsachen, sondern eben so viel mit Meinungen, Ansichten und Geschmacksrichtungen zu thun, die man im Nothfall wohl dialectisch zusammenkneten, und daraus einen sophistischen Teig bilden kann, welcher Urtheilslosen als genießbar erscheint. In der Musik scheint auch jetzt ein förmliches Schisma sich vorzubereiten, und in solchen Zeiten eines Interregnum hat es nie an Freibeutern gefehlt, die unter der Fahne eines beliebigen Dogma auf eigne Hand Geschäfte zu machen versuchten. Das ist aber das wahre Element der Grenzboten — die Gefangenen und Nachzügler aller Parteien zu plündern, und dadurch den Anschein zu gewinnen, als stände man über den Parteien, während man doch thatsächlich nur hinter ihnen steht! Auch gab es in der Musik noch viele Unentschlossene, Unzufriedene, Wankelmüthige, und vor Allem noch Furchtsame. Und diese bilden das wahre Publikum, welches die Grenzboten suchen. Da gab es noch im Trüben zu fischen, da konnte man noch durch Sophistik irre führen, durch Machtsprüche imponiren — und so nahm man denn die unglücklichen Abonnenten in's Schlepptau, und proclamirte sich als musikalische Pythia! Die „Zeitschrift für Politik und Literatur“ erweiterte sich, ohne jedoch diesen Systemwechsel auf dem Titel zu annonciren, zu einer „neuesten Zeitschrift für Musik“ — und — „das ist der Humor davon!“ —

Die Musik nach der, von uns dargelegten Me-

thode der „Grenzboten" zu behandeln, sie nach dem kleinlichen Krämermaße dieser eingebildeten Kunstrichter zuschneiden zu wollen, war ein Unternehmen, welches ungefähr eben so viel Wahrscheinlichkeit für sich hatte, als das Auffinden der Quadratur des Cirkels! Denn bekanntlich verträgt es keine Kunst weniger, als gerade die Musik, daß man mit den allezeit fertigen Doctrinen einer zusammengerafften abstracten Aesthetik an sie heran geht, und nach sogenannten Definitionen ihre Werke erklären, oder gar beurtheilen will.

Alles was daher die Grenzboten auf diesem neu erwählten Terrain erzielen konnten, war denn auch natürlich wieder rein negativ. Sie negirten frischweg Alles, das Genie der Erfindung, das Talent in der Ausführung, die Erweiterung der Technik, wie die der Form; sie läugneten jeden Fortschritt, jede Erweiterung, jeden Erfolg, jede Zukunft. Alles nur auflösend, Nichts bildend, Alles nur verzerrend, und verrenkend — kamen sie dann wieder glücklich zu dem erbaulichen Schluß ihrer Blasirtheit: „Es giebt nichts Bedeutendes in der Welt!"

Daß bei einem solchen Treiben auch nichts Anderes heraus kommen kann, liegt auf der Hand.

Ist denn die Wahrheit eine Zwiebel, von der man die Häute nur abschält?
Was ihr hinein nicht gelegt, ziehet ihr nimmer heraus!

Und so mußte denn der „analytische" Versuch, den die Grenzboten machten, ihre geistige Impotenz auch in musikalischen Dingen, wie früher in der Politik und Literatur zu zeigen, ihnen auf das Vollständigste gelingen, und zwar in überraschend kurzer Zeit.

Wollten wir den Beweis im Einzelnen durchführen, so müßten wir mindestens ebensoviel Bogen zur Disposition haben, als die Grenzboten in den letzten Wochen über die moderne Musik vollgeschrieben haben. Es liegen uns 7 Nummern aus den letzten 2 Monaten vor, aus denen man die ganze Methode der Grenzboten zur Genüge deduciren könnte, wenn die Kenntniß derselben nur vom geringsten Interesse wäre. Diese 7 Nummern enthalten nicht weniger als 64 Seiten — nach dem, bei den Grenzboten üblichen Format, 8 volle Druckbogen, — über die moderne Musik! — — — Dies ist ein, bei der Tendenz dieser Blätter merkwürdiges und beachtenswerthes Zeichen. Es beweist am schlagendsten, wie unheimlich ihnen zu Muthe wird, und wie sehr sie ihre eigene Schwäche fühlen.

Denn die Grenzboten lieben es, eine ganze Reihe von Erscheinungen womöglich auf einmal abzuthun; in der Literatur und Kunst fabrikmäßig aufzuräumen, und unter einem beliebigen Sammeltitel, welcher die Firma einer neuerfundenen Doctrin vorstellt, mit fremden Gedanken und Werken hausiren zu gehen. Deshalb ist die plötzlich auftauchende, ängstliche Sorgfalt, mit welcher die Grenzboten jede musikalisch bedeutende Erscheinung der Neuzeit stückweise verspeisen, die sicherste Probe, wie sie die Bedeutung dieser Bewegung recht wohl erkannt haben, und mit Schrecken sehen, daß sie ihnen bereits über den Kopf gewachsen ist — und zwar: trotz allem vergeblichen Wüthen und Toben.

Es packt sie jetzt jener Verzweiflungskrampf, den wir im Eingang erwähnten. Sie möchten ihren kritischen Spatzierstock, mit dem sie sonst wohl der Musik einige freundschaftliche Seitenhiebe austheilten, nun plötzlich in eine Herkuleskeule verwandeln, um Berlioz und Liszt, Schumann und Brahms, den Wohlbekannten, wie die Neue Zeitschrift, und natürlich Richard Wagner vor Allen, womöglich mit einem Schlage zu vernichten. Natürlich werden sie damit nie fertig, und wissen kaum, wo sie zuerst beginnen sollen. Denn einmal gilt es im Concertsaal, dann wieder in der musikalischen Literatur, einmal in Büchern, das andere Mal in Journalen, einmal auf der Bühne, dann wieder in den Partituren und Textbüchern eine Bewegung nieder zu halten, die plötzlich allenthalben zugleich sich geltend macht, und gar nicht mehr anders gedämpft werden könnte, als etwa durch Ausrottung mit Feuer und Schwert. Diese Mittel stehen aber den Grenzboten leider, weder materiell, noch im figürlichen Sinne, zu Gebote. Die Bekämpfung dieser „Lernäischen Schlange" der modernen Musik könnte nur einem Herkules gelingen!

Diesmal ist es den Grenzboten furchtbarer, blutiger Ernst. Sie machen zwar Späße, und stellen sich humoristisch, aber es ist ihnen dabei zu Muthe, wie Einem, der am Rande eines Bankerottes steht, und sich den unbefangenen Anschein geben muß, als sei Alles in der besten Ordnung. Die Grenzboten mußten durch Quantität ersetzen, was ihnen an Qualität, wie immer abging, um nur überhaupt beachtet zu werden. Sie ließen denn auch in den letzten Wochen Bombe auf Bombe platzen, die sie mit ihrem selbsterfundenen Pulver gefüllt hatten. 6 Nummern nach einander brachten 6 große musikalische Artikel. Berlioz wurden nicht weniger als 3 Artikel, Brahms und der „Neuen Richtung in der Musik" je einer, Wagner's Lohengrin bereits wieder 2 Artikel als Opfer dargebracht*), und wer

*) Siehe Nr. 43, 51 und 52 des vorigen Jahrganges, und Nr. 1, 2, 3, 4 des neuen Jahrganges der Grenzboten.

kann wiſſen, auf Wen die Grenzjäger der Literatur nunmehr Jagd machen werden! — Bei dieſem Parforcejagen in den kritiſchen Wäldern hetzen ſie aber Niemand zu Tode, als ſich ſelbſt. Wir ſehen mit großem Wohlbehagen dieſem athemloſen Treiben zu, welches weiter Nichts verlangt, als eine geſunde Lunge, und die nöthige Portion von Selbſtvertrauen und Selbſtvergötterung, die den Grenzboten bis jetzt noch niemals gemangelt hat.

In dem öden, traurigen Gefühl, keines Menſchen Freund zu ſein, durch Nichts erwärmt, gehoben und begeiſtert zu werden, Nichts vermittelt, Nichts gefördert, mit einem Wort Nichts geleiſtet zu haben, hüllen ſie ſich in das Bewußtſein ihrer hohlen Blaſirtheit, und ſpielen einmal den Propheten, einmal den Poſſenreißer, wie es eben trifft. Einmal rufen ſie im Tone des Jeremias: „Wohin werden wir kommen? die einen beten Wagner an, die zweiten Berlioz, die dritten ſuchen einen Helden, wie er auch ſei!" und — uns betet doch Niemand an, als wir ſelbſt — ſetzen ſie in Parentheſe hinzu! Das andere Mal aber ſpielen ſie Puppenkomödie mit kindlicher Naivität, vergleichen „Lohengrin" mit „Kasperle" und forciren ihren gemachten Humor zu wahrhaft ekelerregenden Uebertreibungen, die ſo platt am Tage liegen, daß es ſich gar nicht der Mühe verlohnt, dieſe Plattheiten erſt nachzuweiſen.

Wir wollen ihnen die Probe nicht ſchuldig bleiben. Wir wollen unſeren Leſern folgende Sätze aus der „Kritik" der Grenzboten über Berlioz und Wagner als Blumenleſe vorlegen, und es ihrer Wahl überlaſſen, welchen Satz ſie für den abgeſchmackteſten, hohlſten und forcirteſten halten.

Berlioz's erkünſtelter Humor ſtellt ſich vor den Spiegel und ſchneidet Geſichter. — Er macht wie ein Hanswurſt Sprünge und ſchneidet Fratzen. — Die Compoſition von Brander's Lied von der Ratte iſt nicht die Darſtellung der platteſten Gemeinheit, ſie iſt es ſelbſt. — Berlioz' Beſtreben, im Gegenſatz gegen frühere Compoſitionen Klares und Faßliches zu ſchreiben, hat im „Fauſt" nur dahin geführt, daß dem Abſurden, Verworrenen, Ungenießbaren, jetzt das Gewöhnliche und Triviale unmittelbar beigemiſcht iſt, welches gar in eine ſo banale Phraſenmacherei ausartet, daß man ſich darüber bei Berlioz wundern muß. — Für uns Deutſche iſt und bleibt Berlioz' „Fauſt" ein Wechſelbalg, den uns keine Wichtelmännchen in's Haustragen ſollen. — (Aus Nr. 43). —

Wo in der Natur der Aufgabe ein gewiſſer ſinnlicher Reiz liegt, der abſolut keine abſtruſen Gedanken zuläßt, kommt bei Berlioz ein grober Materialismus zu Tage, der Meyerbeer'ſcher Gemeinheit nichts nachgiebt. Wer kann bei dem Chor der nach Hauſe taumelnden Capulets, bei dem wüſten Tanzgelage, das in einen wahren Meßbudenſcandal ausartet, ſich noch vorſtellen, daß er, ich ſage nicht in vornehmer, daß er in guter Geſellſchaft ſei? Auch in Auerbachs Keller, wo Göthe uns zu einer Zeche luſtiger Geſellen führt, bringt uns Berlioz in eine gemeine Kneipe. — Von den weſentlichen Erforderniſſen des Contrapunktes hält Berlioz faſt nur das eine feſt, daß von den verſchiedenen Stimmen, welche er zuſammenbringt, jede ſelbſtſtändig ihren Weg gehe; wie ſie ſich mit einander vertragen, das kümmert ihn ungleich weniger. Es iſt, als ob er eine Anzahl von — wie ſage ich nur? Melodie, Thema, Motiv, Idee im gewöhnlichen Sinne paßt in der Regel nicht — von Notencompieren mit vollen Händen über's Orcheſter verſtreue: jeder ſucht ſeinen Theil zu erwiſchen, einige halten beharrlich das Stück feſt, das ſie einmal erfaßt haben, und wiederholen es unverdroſſen, als fürchteten ſie, es könnte abhanden kommen; andere haſchen leichtfertig bald nach dieſem, bald nach dem, verſuchen ſich hier und da, bis ein allgemeines bellum omnium contra omnes entbrennt, in dem jeder ſich wehrt, ſo gut er kann. Mit einem Mal ſchweigen alle ſtill, als fürchteten ſie ſich vor ihrem eigenen Spectakel, oder werden wie beſchämt und verlegen ganz leiſe, aber bald liegen ſie ſich wieder in den Haaren, und wo jeder thut, was er will, hat der einzelne auch gar keinen Grund, ſich zu geniren: alles tobt ſich aus nach Herzensluſt, wie die Tertianer, wenn der Lehrer nicht da iſt. „Beſen, Beſen ſei's geweſen!" ſeufzt der unglückliche Zuhörer, über deſſen Ohr es hergeht, einmal über das andere Mal ꝛc. — (Aus Nr. 52).

Es giebt Individuen, die bei mäßigen Verſtandeskräften in eine ſittliche Confuſion gerathen, aber für ſolche intereſſirt man ſich nicht, wenn ſie einem im Leben begegnen, und noch viel weniger, wenn ſie für dramatiſche Heiden gelten ſollen. Es wundert uns daher auch nicht ſehr, wenn wir unter Ortrud's Leitung „den Preis aller Tugend und Ehre" (Teiramund) die dummſten und miſerabelſten Streiche unternehmen ſehen, aber es wandelt uns nicht einmal nur Mitleid mehr mit ihm an. — Lohengrin hebt ergriffen und entzückt Elſa an ſeine Bruſt und ruft: „Elſa ich liebe Dich!" wobei man unwillkührlich an die naive Prinzeſſin Pumfia im Marionettenſpiel erinnert wird! — Während die Männer Lohengrin ihre Treue verſichern, und Elſa noch mit ſich kämpft, naht ihr Friedrich heimlich; er wolle ihr Gewißheit verſchaffen, das Geheimniß werde ſchwinden, wie er Lohengrin nur das kleinſte Glied entreißen könnte. „Ich bin Dir nah' zur Nacht. Ruft Du, ohn' Schaden iſt es ſchnell vollbracht." Dieſe befremdenſte Zumuthung, die wohl je an eine Braut am Hochzeitstag gemacht worden iſt, bringt Elſa zu ſich, u. ſ. f. — Von Lohengrin läßt ſich nicht viel ſagen. Ein Zweikampf auf der Bühne hat nicht viel zu bedeuten, und das iſt das Einzige, was er thut, ſonſt ſehen wir ihn immer nur, wie er Elſa verbietet ihn zu fragen. — Das iſt nicht Poeſie, auch nicht poetiſch ſchöne Sprache, ſon-

dern die gemeinste hausbackne Prosa, mit Kummer und Noth elend gereimt, welche Nichts vor dem Voltaire'schen Wort schützen kann: Ce qui serait trop sot, pour être dit, on le chante. — (Aus Nr. 3.)

Das Modell für das Duett zwischen Ortrud und Telramund, wie für die ganze Scene, ist so sichtbar Weber's „Euryanthe", daß ohne bestimmt nachweisbaren Anklang (sic!) man doch fortwährend an dieselbe erinnert wird. Aber was sind Weber's Würzen gegen Wagner's Assafoetida. — Der Männerchor hat etwas von der französirenden Weise, wie wir sie bei Meyerbeer finden, welche dem Liedertafelcharakter etwas feinen Parfüm giebt. — Das Gebet ist merkwürdiger Weise ganz Mendelssohnisch, in der Führung der Melodie, in den harmonischen Wendungen und Uebergängen. — Das Hauptmotiv Elsa's ist unsangbar, schwülstig, aus einzelnen Phrasen zusammengesetzt, und trotzdem, daß es mit ungewöhnlichen Harmonienfolgen herausgeputzt ist, gewöhnlich, und sogar gemein: es erinnert an Marschner in seinen schwächsten Stunden. — Bei Lohengrin's: „Athmest Du nicht mit mir die süßen Düfte", wird man durch einen süßlichen Schwulst haarsträubender Harmonien hindurchgepeinigt, so widerlich und unwahr, als die romantische Rhetorik des Textes. — Das Tremoliren der Saiteninstrumente ist so prädominirend, daß, wenn auch die Blasinstrumente in diese zitternde Bewegung fallen, man denkt, das ganze Orchester bekomme das delirium tremens. — Wenn Jemand, der in guter Gesellschaft zu sein glaubt, plötzlich von seinem Nachbar eine Ohrfeige erhält, so wird das ohne Zweifel einen überraschenden Effect auf ihn machen, und solche harmonische, oder vielmehr unharmonische Ohrfeigen erhält man im Lohengrin jeden Augenblick, mitunter hagelt es ordentlich Püffe! — (Aus Nr. 4). —

Wir müssen leider abbrechen, obgleich wir mit dieser ästhetischen Blumenlese noch ganze Bogen füllen könnten. Denn die angeführten Sätze sind nicht etwa mit Sorgfalt herausgesucht, sondern auf geradewohl aus den Grenzboten heraus genommen, weil jeder Satz mit dem anderen wetteifert um die Ehre, am meisten „Grenzbotenartig" zu sein. — Wir fragen: Ist das Kritik? Ist das anständige Kritik? Kann man sich mit solchen Herren auf Erörterungen einlassen, ohne sich in jeder Hinsicht herabzusetzen? Glaubt man, um mit den Grenzboten zu reden, „in guter Gesellschaft zu sein", wenn man diese, Wuth oder Gemeinheit (wir haben dieses Wort von den „Grenzboten") oder Unsinn sprudelnden Redensarten hört? — Und nun vergegenwärtige man sich, wie die Grenzboten verfahren, wenn sie irgend wo auf energischen Widerstand stoßen, und wie sie auch mit gegenwärtigem Artikel verfahren werden, sofern sie ihn überhaupt berücksichtigen, woran wir jedoch aus diversen Gründen noch zweifeln. Die Grenzboten begehen alsdann die Abgeschmacktheit, statt aller Entgegnung einen beliebigen kleinen Satz, der ihnen, so wie ungefähr der gegenwärtige, ungeschminkt die Wahrheit sagt, abdrucken zu lassen, und darunter zu bemerken: Mit einem solchen Gegner verhandeln wir nicht, wir bemitleiden ihn, sein Styl ist „zu pöbelhaft".*) — Die Grenzboten sprechen von „pöbelhaft", während sie Berlioz der „plattesten Gemeinheit", Wagner der „hausbackenen Gemeinheit" beschuldigen; während sie Berlioz mit einem „Fratzen schneidenden Hanswurst", Wagner's Lohengrin mit einem „Marionettenspiel" vergleichen! Und die Grenzboten wollen ein „anständiges" Blatt sein, sie maßen sich das Monopol der Kritik an! Arm in Arm mit jenem „anonym gebornen" Stuttgarter, welcher den Schwabenstreich beging, im „Centralorgan der deutschen Bühnen" Tannhäuser analysiren zu wollen (siehe Bd. 39, Nr. 26 d. Bl.), und unter einer Flagge, welche sogar der „Niederrheinischen Zeitung" nicht einmal ebenbürtig wäre, ziehen die Grenzboten triumphirend einher und fordern ihr Jahrhundert in die Schranken! — — —

Wir könnten hier abbrechen, und die Grenzboten ihrem Schicksale getrost überlassen, wenn wir nicht die Gelegenheit ergreifen wollten, auf ein Symptom aufmerksam zu machen, das wir nicht an den Grenzboten allein, sondern auch bei verwandten Geistern beobachtet haben — einen hypokratischen Zug, der unser Mitleid rege gemacht hat, und den wir nicht länger ignoriren wollen.

Wenn man nämlich Alles erschöpft hat, was an Gegengründen vorzubringen ist, und mit seinen Verstandeskräften in den letzten Zügen liegt, aber dennoch mit Schrecken gewahrt, daß das, was man verdammt und verfolgt hat, allenthalben die wärmsten Sympathien und glänzendsten Erfolge erringt, phantasirt man regelmäßig von „Clique" und „Claque". Dies ist eine so entsetzlich platte und wohlfeile Art, sich schließlich aus der Affaire zu ziehen, daß wir die Grenzboten wegen dieses zunehmenden Mangels an Erfindungsgeist in der That bemitleiden müssen.

Daß Berlioz in Leipzig gefiel, war das Werk einer Claque, — daß Brahms die allgemeinste Theilnahme fand, war wieder Clique, aber natürlich „eine ganz andere", — daß „Lohengrin" zur Auf-

---

*) Man vergleiche die Grenzboten Nr. 17 vom Jahre 1853, wo man die angeführten Worte als Antwort auf fünf ausgezeichnete, wenn auch natürlich nicht höfliche und schonende, aber sich streng an die Sache haltende Artikel von J. Raff, die gegen die Grenzboten gerichtet sind, finden kann.

führung kam, war abermals das Werk einer „Clique", sein Beifall war „Claque". — Es ist wahrhaft erstaunlich, was die, früher von den Grenzboten immer als klein, unbedeutend, machtlos und ephemer bezeichnete „Clique" doch Alles kann! Wären diese Erfolge in der That das Werk reiner „Cameraderie" — so könnte diese „Clique" sich Viel darauf einbilden, daß sie in so kurzer Zeit, allein in dem einst so exclusiv Mendelssohn'schen Leipzig, eine so merkwürdig rasche und erfolgreiche Revolution hervorgerufen habe — wohl verstanden: trotz der Opposition der Grenzboten!

Man betrachte z. B. folgenden Satz dieses Blattes (aus Nr. 3). „Mit der Aufführung des Lohengrin verbinden wir den Wunsch, daß mit gleichem Eifer auch die Werke ernst strebender Kunstjünger auf die Bühne gebracht werden mögen, welche nicht die Protection einer einflußreichen Clique und wohlorganisirten Claque, nicht den Heiligenschein des Märtyrerthums, nicht die Prätention einer ausschweifenden Verschwendung äußerer Mittel in die Wagschale zu legen haben!" — —

Die Grenzboten würden uns ganz besonderes Vergnügen machen, wenn sie uns die Werke jener „ernst strebenden Kunstjünger" nennen wollten, welche, in unserer Zeit schaffend, nicht der von uns vertretenen Richtung angehören, und dennoch Aussicht auf Lebensfähigkeit haben könnten! Man nenne uns die Opern und dramatischen Componisten, welche auf der Bühne durch ihren eigenen künstlerischen Werth sich halten könnten, und wir werden selbst von den Grenzboten diese Belehrung mit Dank annehmen!

Daß die Grenzboten bereits so weit reducirt sind, unserer ehemals so kleinen „Clique" die Prädicate „wohlorganisirt" und „einflußreich" zuzugestehen, ein anderes Mal von „wachsendem Erfolg", ja sogar von bereits erfolgter „Popularität" der Wagnerschen Richtung sprechen zu müssen, das ist für jenes Blatt allerdings beklagenswerth. Daß aber das zum Ueberdruß todtgehetzte Stichwort „Clique" und „Claque" nicht auf uns passen kann, brauchen wir kaum zu beweisen, da die Grenzboten selbst recht gut wissen, daß kein wahres Wort daran ist. Oder will man die Uebereinstimmung in der Richtung einer Anzahl Journale, von ganz verschiedener Tendenz, denen sich fortwährend neue anschließen, will man die merkwürdige Uebereinstimmung im Urtheil des Publikums von circa ¼ Hundert gebildeten Städten Deutschlands, in welchen Wagner's Opern bereits dauernden Fuß gefaßt haben, will man die, mit Nothwendigkeit eingetretene, organisch entwickelte, Schritt für Schritt nachweisbare, lebenskräftige und siegreiche Kunstbewegung, wie sie jetzt bereits vor uns liegt — will man das Alles eine „Clique" nennen? — Nun, dann ist freilich Alles „Clique", dann ist die Reformation auch Nichts als das Werk einer „Clique" gewesen, und wir sehen nicht ein, warum wir einen wohlorganisirten Staat nicht auch eine „Clique" nennen sollen!

Leider verhält sich die Sache ganz anders. Die kleine sogenannte „Clique" der „Neuen Zeitschrift" hatte Nichts gethan, als mit richtigem Blick und natürlicher Sympathie eine Bewegung in ihren Keimen erkannt und hervorgehoben, welche der Weisheit und dem Scharfblick europäischer Berühmtheiten, wie die Grenzboten sind, leider gänzlich entgangen war, weil diesen hierzu jeder Instinkt, wie viel mehr jede Einsicht fehlte.

Nur das Lebensfähige kann dauernd gehalten und erfolgreich gefördert werden; nur das organisch Kräftige kann im Zeitbewußtsein Wurzel fassen, treibt Blüthen, fördert Früchte, und hat überhaupt eine naturgemäße Entwickelung. Deshalb, und nur deshalb greift die Wagner'sche Bewegung, mit ihren Voraussetzungen und Consequenzen, mit Riesenschritten um sich; eine Bewegung, welche unter den ungünstigsten Verhältnissen von der Welt in's Leben der Gegenwart eintrat, und sicher erstickt wäre unter der Wucht des Unsinns, den man auf die ersten Keime wälzte, — wenn sie überhaupt zu vernichten gewesen wäre.

Aus gleichem Grunde können aber die Grenzboten — diese absoluten Antipoden nicht nur Wagner's, sondern jeder eigenthümlichen und epochemachenden Erscheinung — nirgends Wurzel fassen und niemals Früchte tragen. Der „Geist, der stets verneint", der „Alles was entsteht" nur für werth hält „daß es zu Grunde geht", dieser Geist des „Nichts" mit seinen „würd'gen Pflichten", muß an sich selbst zu Grunde gehen, weil er nie und nirgends Sympathien findet, weder im Publikum, noch bei der Kunst, noch bei der Wissenschaft und Kritik. Ein kleiner Complex von 3 bis 4 gleichartigen Naturen, stehen die Grenzboten vollkommen isolirt in der Zeit, und geben sich dabei zu allem Ueberfluß noch der Selbsttäuschung hin, daß sie keine „Clique" seien! Sie wollen mit der Gegenwart auf ihre Hand so verfahren, wie sie mit sich selbst experimentiren — sie ersetzen die Seele durch eine galvanische Batterie und versuchen, dem Leichnam ihrer Kritik den Schein des Lebens künstlich zu verleihen. Aber Convulsionen und Verzerrungen sind keine lebenskräftigen Bewegungen!

Daß jede vorwärts strebende, und reformatorisch wirkende Partei ihre Organe besitzt, durch welche sie ihre Principien veröffentlicht, vertheidigt und consequent verfolgt — daß ist geradezu eine Nothwendigkeit, solange entgegenwirkende Blätter von der Sorte

der Grenzboten existiren. Sollten vielleicht nur wir ruhig zusehen, und die Presse als Monopol in solchen, Alles zertretenden, und verrenkenden Händen lassen — blos um selbst den Schein zu meiden, und um der banalen Phrase gerecht zu werden: Ist das, was ihr vertretet, haltbar, so wird es sich auch halten, ohne daß irgend etwas dafür geschieht — eine Phrase auf die wir umgekehrt den Grenzboten erwidern: Ist das, was ihr vernichten wollt, an sich nicht haltbar, so wird es auch zu Grunde gehen, ohne daß Ihr euch darum bemüht! —

Bei dieser Gelegenheit wollen wir den Herren von der Grenze ein Wort von Schlosser in Erinnerung bringen, welches er in seiner Geschichte des 18ten und 19ten Jahrhunderts bei Behandlung der Lessing'schen Bestrebungen ausspricht.

„Da in Deutschland von dem Urtheil der Recensenten das Schicksal aller Schriften abhing, so mußten sich die Männer, welche die Mängel der bisherigen Literatur lebhaft empfanden, wenn sie durchdringen wollten, einer kritischen Anstalt bemächtigen, eine Partei machen, und sich zum dreisten Organ derselben aufwerfen. Diesen Weg haben hernach alle Reformatoren der deutschen Literatur eingeschlagen." — — —

So ist die Reform der deutschen Literatur entstanden, dieselbe Reform, von welcher die Grenzboten jetzt noch ihr Leben fristen, indem sie noch immer daran herum nagen, was jene „Cliquen" — unter denen Lessing, Herder, Wieland, Schiller und Göthe sehr thätig waren — vorbereiteten oder vollbrachten. Auf diese Weise konnte allein, und mußte auch die Reform herbeigeführt werden, welche in der Musik jetzt nur Denen plötzlich, unvorbereitet und ephemer erscheint, die in vormärzlicher Sorglosigkeit und Sicherheit es nicht der Mühe werth gefunden hatten, sich um die Bestrebungen einiger begabter und entschiedener Geister zu kümmern — bis sich daraus eine Partei, eine Bewegung, eine Reform entwickelt hatte, welche die Existenz gewisser Dogmen auf immer gefährden, die Autorität gewisser traditioneller Gedankenlosigkeiten auf immer vernichten mußte.

Man hat bei der Beurtheilung dieser Bewegung bisher immer eine Kleinigkeit übersehen, oder vielmehr wohlweislich verschwiegen, eine wahre Kleinigkeit, auf die wir hier gelegentlich noch hinweisen wollen. Man scheint nämlich übersehen zu haben, daß die kritische Thätigkeit unserer Partei stets mit der Production Hand in Hand ging. Unsere Partei hat niemals blos einseitig gefordert, ohne zugleich Etwas zu leisten; sie hat nicht lediglich einreißend, sondern zugleich aufbauend, nicht nur analytisch, sondern auch synthetisch gewirkt. Sie hat in Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner nicht nur kritisch negirende, sondern auch positiv schaffende Repräsentanten — und dies ist der kleine Unterschied, welcher unsere Richtung von der der Grenzboten, und aller ähnlichen Blätter, himmelweit unterscheidet und trennt. Diese erstgenannten, und andere, sich ihnen anschließende, weil mit ihnen sympathisirende Männer, waren meistentheils Componisten, Dirigenten, Kritiker und Schriftsteller zugleich. Und dies ist stets das Kennzeichen einer Schule, aber niemals das einer Clique gewesen!

Es ist dieselbe Differenz, welche z. B. Lessing's Dramaturgie vor der Dramaturgie der „Grenzboten" auszeichnet, sofern man einen weiteren Unterschied zwischen Lessing und Julian Schmidt etwa nicht entdecken sollte! — — Mit dieser vorläufigen Zurechtweisung und wohlmeinenden Belehrung wollen wir die Grenzboten für diesmal entlassen. — — —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Robert und Clara Schumann gaben in letzterer Zeit in Hannover mehrere starkbesuchte Concerte. Schumann führte mehrere seiner Orchesterwerke mit großem Erfolge vor. Clara Schumann bekundete namentlich in dem Es-Dur-Concert von Beethoven ihre große Meisterschaft. Die Künstlerin wurde auch zu einem Hofconcert eingeladen.

Frau Lind-Goldschmidt wird den 22sten Februar in Berlin singen, in einem Concerte des Frauenvereins, zum Besten der Gustav Adolph-Stiftung.

Der Pianist v. Kolb und der Sänger v. Osten in Berlin gaben dort im Saale des Englischen Hauses ein reich besuchtes und erfolgreiches Concert. —

Die Gebrüder Wieniawski geben in Berlin Concerte.

Hr. Lacombe ist in Oldenburg angekommen, von der ersten musikalischen Notabilität daselbst, KM. Pott sehr ehrenvoll aufgenommen, und wird daselbst Concerte geben.

Ueber das erste öffentliche Auftreten des Sängers Stockhausen in Wien (in einem Concert von Vieuxtemps) sprechen sich die Wiener Zeitungen durchgängig enthusiastisch aus. Man nennt ihn eine wahrhaft erquickende, seltene Erscheinung; man findet seine formelle Bildung bewundernswerth und seine künstlerische Begabung ebenso vielseitig, als rein und innerlich.

Der Bassist Formes ist als Director und Sänger einer italienischen Operngesellschaft nach Edinburg gezogen. Der Erstere findet dort nicht so viel Geld, als der Letztere Ehre.

Tichatschek und die Damen Rey und Wildauer werden im Frühjahr in Pesth gastiren, namentlich im Tannhäuser, zu dessen Aufführung dort große Vorbereitungen gemacht werden.

Wilhelmine Clauß hat sich nach Berlin begeben, ist aber noch nicht öffentlich aufgetreten.

Kathinka Evers und Carl Evers begeben sich zur Saison nach London.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 16ten Februar fand zu Paris die erste Aufführung von Meyerbeer's Oper: Der Stern des Nordens, statt. Dorn arbeitet rüstig an den Proben seiner „Nibelungen" für eine in Berlin beabsichtigte Aufführung.

Literarische Notizen. In nächster Zeit stehen der Musikliteratur wieder mehrfache Bereicherungen bevor. Von Rob. Schumann erscheinen dessen gesammelte Schriften in 4 Bänden (Leipzig, bei Wigand). Dieß Werk enthält eine umgearbeitete neue Ausgabe der in dies. Bl. befindlichen wichtigsten Recensionen und Aufsätze des Vf's. Von W. R. Griepenkerl erscheinen dessen gesammelte Schriften über Musik, zugleich mit mehreren neuen größeren Arbeiten bereichert. Von J. Raff ist ein Werk über die musikalischen Fragen der Gegenwart unter der Presse. Graf T. Tyszkiewicz wird demnächst in Paris ein neues musikalisches Journal: L'Europe musicale, beginnen, welches ebenfalls unserer Richtung angehört. Später ist von Hoplit ein Werk über Berlioz zu erwarten.

Vermischtes.

Die Soiréen „für classische Orchestermusik" in Berlin von Liebig rivalisiren jetzt mit vielem Glück mit den ähnlichen der königl. Kapelle. Die Musik der Lebenden aber ist noch immer todt für die Berliner.

Die Preiserkennung für die vier besten Märsche, die die Bock'sche Musikalienhandlung in Berlin durch Ausschreibung von Concurrenz-Arbeiten gewinnen wollte, hat die ausgestellten Preise also bestimmt: 1) Für einen Frontmarsch für Infanterie, von dem Musikdirector Zabel in Braunschweig; 2) Für einen Geschwind-Marsch für Infanterie, von Heiser, Musikdirector des Garde-Reserve-Infanterie-Regiments; 3) Für einen Defilirmarsch für Schützen, vom Stabshornisten Neumann, im Garde-Schützen-Bataillon; 4) Für einen „Elisabeth-Marsch" für Infanterie, von Ernst Winter, Musikmeister im 5ten Infanterie-Regiment.

Eine nur handschriftlich vorhandene Messe von Haydn wurde auf der königl. Bibliothek zu Stockholm aufgefunden und sofort, mit großem Erfolge, zur Aufführung gebracht.

Eine Ouvertüre von Joachim, zu H. Grimm's Drama: „Demetrius" (was nächstens auf der königl. Bühne zu Berlin gegeben wird), wird als ein ganz hervorragendes, großartig gedachtes und geformtes Tonstück bezeichnet.

Briefkasten.

Coburg, A. S. die gewünschte Nummer können wir Ihnen nicht senden, da sie uns selbst fehlt. Neuwied, G. F. die Verzögerung der ersten Nummern ist nicht unsere Schuld. — Der Aufsatz erscheint. — Die Musikalien sind längst an die angegebene Adresse besorgt. — Der erwähnte frühere B. Aufsatz möchte sich schwerlich noch vorfinden. —

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

W. Urban, Worte der Liebe, Gedicht von Th. Körner, componirt für Solo- und Chorstimmen mit Orchester. Clavierauszug. Greiz, C. H. Henning. 15 Sgr.

Nachdem wir dieses Werk durchgesehen, wußten wir nicht recht, zu welchen der bekannten Musikgenres es eigentlich wohl zu rechnen sei und in welche Rubrik wir es einreihen sollten. Es könnte dies für einen Componisten ein großes Lob oder auch ein großer Tadel sein — im ersteren Falle, wenn er eine neue Form geschaffen, im anderen wenn er an gänzlicher Formlosigkeit leidet. Letzteres findet nur bei vorliegendem Werke statt: der Componist hat eine Art weltliche Cantate schaffen wollen, es ist aber bloß ein musikalischer Wechselbalg zu Stande gekommen, dem man es ansieht, daß Talentlosigkeit, flachster Dilettantismus und Unbekanntschaft

mit den erſten Regeln der Aeſthetik bei ihm Gevatter geſtanden haben. Es gehört ein ziemlich hoher Grad von Naivetät oder — von Selbſtüberſchätzung dazu, mit einem ſolchen Opus vor die Oeffentlichkeit zu treten. Man kann es Niemandem verwehren, in ſeinen vier Pfählen oder in einem Kreiſe von bewundernden Vettern, Baſen und Gevattern ſo gute oder ſo ſchlechte Muſik zu machen, als es das vorhandene Zeug eben hergiebt, wagt ſich aber der Dilettantismus dieſer Art mit einer gewiſſen Prätention auf den Schauplatz der großen Welt, wo nur Talent und hohe Intelligenz nach der Palme zu ringen berechtigt ſind, dann muß er mit Entſchiedenheit in ſeine engen Schranken zurückgewieſen werden. — Die Ausſtattung des Werkchens iſt hübſch, doch ſind nicht wenige Druckfehler darin zu berichtigen.

Ferd. Sieber, Op. 11. Sechs Geſänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß (ohne Begleitung). Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 1 Thlr., Partitur 12½ Sgr., Stimmen 20 Sgr., und dieſe in Anzahl à 3 Sgr.

Der als tüchtiger Geſanglehrer geſchätzte Componiſt beweiſt in dieſen vierſtimmigen Geſängen, daß er die menſchliche Stimme auch in dieſer Gattung mit Geſchmack und Geſchick zu handhaben verſteht. Die Motive in den Liedern ſind anſprechend, die Harmonien bieten zwar nichts Neues und Beſonderes, doch ſind ſie auch nicht gerade unintereſſant zu nennen. Mit der Wahl der Texte können wir uns jedoch nicht überall einverſtanden erklären. Nr. 1 „Gold'ne Brücken" von Geibel iſt vom Dichter zu ſubjectiv gefaßt, als daß es ſich zu einer mehrſtimmigen Compoſition eignete; Nr. 3 „Gute Nacht" von Drexler-Manfred und Nr. 6 „Frühlingsgruß" von Graf Schlippenbach würden wohl als Ständchen von einem Männerchor geſungen werden können, für gemiſchten Chor aber deshalb nicht paſſen, weil von einem „ſüßen Kind" und der „Herzliebſten" die Rede iſt. Die übrigen Lieder: „Waldeinſamkeit" von Jul. Moſen, „Süß Nachtigall" von Drexler-Manfred und „Lenz und Liebe" vom Componiſten, ſind zu mehrſtimmiger Bearbeitung ſehr geeignet und nach unſerem Dafürhalten dem Componiſten auch am beſten gelungen.

Joſ. Haydn, Die Harmonie der Ehe. (Chor-Album, Sammlung vierſtimmiger Geſänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß.) Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Ein komiſches Lied, in der bei dem großen Meiſter bekannten harmlos neckiſchen Weiſe, das Geſangsvereinen ſehr willkommen ſein wird. Die dazugeſetzte Pianofortebegleitung kann zugleich als Partitur dienen, denn ſie enthält außer einigen Verdoppelungen der Baßſtimme in der Octave nur die Singſtimmen. Auch ohne alle Begleitung iſt dieſes hübſche Lied ausführbar.

J. C. Keßler, Op. 40. Der Wirthin Töchterlein. Ballade von L. Uhland, für eine Alt-, zwei Tenor- und zwei Baßſtimmen. Lemberg, K. Wild. 1 Fl.

Die Compoſition des Uhland'ſchen Gedichtes iſt recht anſprechend, nur glauben wir, daß das Ganze eine vergebliche Arbeit geweſen, da die im Munde des Volkes ſchon ſeit vielen Jahren lebende Melodie doch noch eindringlicher iſt und ſchwerlich durch die neue Compoſition verdrängt werden wird. Die Altſtimme hat bloß die Worte der Wirthin vorzutragen, während die anderen Sänger — Brummſtimmen haben, welche auch den Geſang eines jeden der drei Burſchen begleiten müſſen.

A. F. Anacker, Op. 29. Zwanzig vierſtimmige Choralmelodien. Leipzig, Hofmeiſter. 7½ Ngr.

Singchören an höheren Schulen ſind dieſe Choräle zu empfehlen. C. K.

Für Männerſtimmen.

J. C. Keßler, Ständchen. Cyclus von vier kleinen Quartetten für vier Männerſtimmen. Lemberg, K. Wild. 15 Ngr.

Die vier Lieder heißen: „Abendlied" von Hoffmann v. Fallersleben, „Liebeslied" von H. Wenzel, „Gute Nacht" von J. C. und Victor, „Lebe wohl" von Uhland. Sie ſind ſämmtlich anſprechend und einfach gehalten, eignen ſich alſo ſehr wohl zu dem auf dem Titel angegebenen Zwecke.

Inſtructives.

Für Pianoforte.

J. S. Bach, Clavier-Compoſitionen behufs der Einführung in ſeine größeren Werke, zum Gebrauche beim Unterricht mit Fingerſatz verſehen und herausgegeben von A. G. Ritter. Heft 4. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Bereits bei Erſcheinen der erſten Hefte dieſer Sammlung haben wir das Verdienſtvolle derſelben hervorgehoben. Es zeigen ſich auch in dieſem Hefte die Sorgfalt und das hohe künſtleriſche Verſtändniß des Herausgebers, mit denen er bei Auswahl der zu dem Zwecke geeigneten Bach'ſchen Werke verfuhr. Dieſes vierte Heft enthält folgende Muſikſtücke: Concerto im italieniſchen Style; Echo (aus einer Suite); Sarabande (aus Nr. 6 der engliſchen Suiten); Capriccio; Toccata und Fuge.

W. Urban, Sechs leichte Tonſtücke für angehende Pianiſten. Greiz, C. H. Henning. 15 Sgr.

Die ſechs Tonſtücke heißen: Am Sonntag, Im Walde, Im Winter, Menuett, Am Abend, Thema mit Variationen. Die Gedanken des Componiſten ſind zwar nicht neu, würden aber von keiner üblen Wirkung ſein, wenn ſie etwas geſchickter gefaßt wären. Formloſigkeit und Unbeholfenheit in der Behandlung des Inſtrumentes ſind die Hauptfehler dieſer Muſikſtücke. Wir möchten dem Componiſten rathen, recht viel und recht fleißig zu ſtudiren, ehe er wieder vor die Oeffent-

lichkeit tritt und vor der Hand ja nichts Instructives zu schreiben, denn damit wird das meiste Unheil angerichtet, wenn es aus einer das Technische wenigstens nicht vollständig beherrschenden Hand hervorgeht.

C. T. Brunner, Op. 244. Melodien-Buch für fleißige Kinder. Eine Sammlung von Jugend- und Volksliedern mit Variationen im leichtesten Style fortschreitend für das Pianoforte bearbeitet. 2 Hefte. Leipzig, Merseburger. à Heft 10 Ngr.

— — —, Op. 261. Miniaturbilder. 24 kleine leichte Tonstücke für das Pianoforte und für lernbegierige Kinder. 2 Hefte. Ebend. à Heft 10 Ngr.

Diese beiden Werke des viel schreibenden Componisten unterscheiden sich nicht von anderen derartigen Erzeugnissen desselben und wir können bei ihrer Besprechung nur auf das verweisen, was bereits genugsam über Brunner als Componist instructiver Sachen gesagt worden ist: es kann durch dergleichen Uebungsstücke nur der am tiefsten stehende Dilettantismus gefördert werden. Das Melodienbuch enthält Volksweisen, den meisten derselben ist eine sehr nichtssagende Variation angehängt. In den Miniaturbildern giebt der Componist Eigenes und macht den schwachen, sehr ungelungenen Versuch, die Schumann'schen Kinderscenen nach seiner Weise nachzuahmen.

Volkmar Wienand, Op. 4. Vier melodische Tonstücke. Als instructive Vortragsstudien allen Lehrern zum Gebrauche beim Unterricht gewidmet. Leipzig, Merseburger. 15 Ngr.

Es erfüllen diese vier Tonstücke (Divertissement, Romanze, Nocturno und Capriccio) den auf dem Titel angeführten Zweck, denn der Schwerpunkt liegt bei ihnen in den ansprechenden Melodien, bei deren harmonischer und instrumentaler Bearbeitung möglichst auf die verschiedenen Nüancen des Vortrags Rücksicht genommen ist. Die Technik ist geschickt gehandhabt und nicht schwierig, so daß das Werkchen Schülern mittlerer Fertigkeit zu empfehlen ist.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Verlag von *Joh. André* in Offenbach a. M.

Pianoforte zu 4 Händen.

Czerny, C., Op. 827. 20 Rondinos und Variationen. Heft 1, 2, 3, 4. 25 Sgr.
Dieselben einzeln: No. 1—20. à 7½ Sgr.

Pianoforte-Solo.

Clementi, Muzio, Sonaten. No. 21. Es. 20 Sgr. No. 22. C. 17 Sgr. No. 23. A. 15 Sgr. No. 24. B. 15 Sgr.

Cramer, H., Potpourri, mittelschwer.
No. 49. Fidelio. No. 52. Faust. No. 65. Undine. No. 66. Rigoletto. à 20 Sgr.

— —, Op. 86. Six Fantaisies élégantes sur des chansons favorites.
No. 5. Das Hindumädchen von *Huth*. 15 Sgr.
No. 6. Loreley. 15 Sgr.

Duroc, J. B., Op. 5. Trois Rondinos sur Indra. No. 1, 2, 3. à 10 Sgr.

Gretscher, Franz, Op. 28. Polka-Mazurka. 7½ Sgr.

— —, Op. 29. Hochzeit-Quadrille. 10 Sgr.

Kuhe, W., Mazurka élégante. 7½ Sgr.

Lutz, W., Op. 18. Mazurka. 7½ Sgr.

Rumbold, Horace, Die Fahrt nach Villafranca, Polka-Mazurka. 5 Sgr.

Schlosser, Adolph, Op. 4. Valse de Concert. 20 Sgr.

Schraube, Th., Deux Polka-Mazurka. 7½ Sgr.

Voss, Ch., Op. 150. Six Morceaux élégants. No. 4. Die Thräne. 15 Sgr.

— —, Op. 162. Indra, grande Fantaisie brillante. 1 Thlr.

Gesang.

Abt, Franz, Op. 107. Lebensfrühling, 10 Kinderlieder mit Pianoforte. Heft 1, 2. à 15 Sgr.

Marschner, Dr. Heinr., Op. 162. Sechs Lieder mit Pf. für eine tiefe Singstimme, compl. 25 Sgr.
Dieselben einzeln: No. 1. O du meine liebe Taube. 5 Sgr.
No. 2. Drei Knospen No. 3. Das Winterveilchen.
No. 4. Was kümmert's mich. No. 5. Du Mädchen von der Haide. No. 6. Das sehnende Herz. à 7½ Sgr.

Volkslieder. No. 10. Der rothe Sarafan (mit Pianof. von *F. Abt*). 5 Sgr.

Verschiedenes.

Brosig, M., Op. 18. Deux Nocturnes pour Velle et Pianof. 20 Sgr.

Busch, J. G., Abendsterne.
No. 2. Prophet, für Violine und Guitarre. 15 Sgr.
No. 2. do. für Flöte und Guitarre. 15 Sgr.
No. 5. Zauberflöte, für Violine und Guitarre. 15 Sgr.
No. 5. do. für Flöte und Guitarre. 15 Sgr.

Kummer, Casp., Op. 122. Amusement pour Piano et Flûte. Les Puritains. 12½ Sgr.

Seeger, Carl, Op. 9. 12 Orgelstücke. 12½ Sgr.

Wichtl, G., Op. 20. 12 Uebungen für die Violine. 17 Sgr.

André, Jul., Op. 31. 12 Orgelstücke. 17 Sgr.

Gluck, Ouverture für grosses Orchester: Iphigenie (N. A.). 1 Thlr. 7½ Sgr.

Hoffmann, H. A., Op. 6. Deux Duos pour Violon et Violoncelle (N. A.). 1 Thlr. 5 Sgr.

Flotow, F. v., Rübezahl. Romantisch-komische Oper in 3 Akten. Vollst. Klav.-Ausz. (mit Text) von J. B. André. 8 Thlr.
(Wird vorläufig nur in fester Rechnung gesandt.)

ABT, Franz, sehr gelungenes **Portrait**, grosa Folio, Kreide-Zeichnung. (Nur fest.) 20 Sgr.

Bei **Bruno Hinze** in Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Die

Musik der Gegenwart

und die

Gesammtkunst der Zukunft.

Von

Franz Brendel.

18 Bogen gr. 8. eleg. geh. Pr. n. 1 Thlr.

Das vorliegende Werk schliesst sich an des Verfassers „Geschichte der Musik". Es hat den Zweck, die grosse Bewegung der Gegenwart auf dem Gebiet der Kunst in ihrem Wesen, ihren Ursachen und Folgen, — Gegenwart und Zukunft im Zusammenhange, — darzustellen. Zugleich steht der Inhalt desselben in naher Beziehung zu der Aufgabe, die in dies. Bl. verfolgt wird. Es war die Absicht, hier das zu entwickeln, was, nur in ausgeführterem Zusammenhange darstellbar, die einer Zeitschrift gesteckten Grenzen überschreitet. Zur näheren Uebersicht folge nachstehend das Inhaltsverzeichniss.

I. Die Epoche unserer classischen Poesie und Kunst und der Verfall derselben.

II. Musikalische Zustände der Gegenwart.

a) Die Tonkunst und die Tonkünstler. b) Der Musikalienhandel. c) Conservatorien. d) Concerte, Singakademien, Männergesangvereine. e) Das Theater. f) Die gegenwärtige Stellung der Tonkunst in der Gesellschaft, zum Staat und zur Intelligenz. g) Musikalische Topographie.

III. Die Zukunftsbestrebungen der Gegenwart.

IV. Die erste Verwirklichung des Neuen auf dem Gebiet der Kunst durch Rich. Wagner.

V. Zur Kritik der Schriften und Kunstwerke Rich. Wagner's.

a) Kunst und Revolution. b) Das Kunstwerk der Zukunft. c) Oper und Drama. d) Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. e) Zwei Briefe. f) Die Kunstwerke.

VI. Die Stellung der Tonkunst zu dem bezeichneten Umschwung und die nächsten Aufgaben derselben in der Gegenwart.

Aufgaben für die schaffende Kunst. Conservatorien für Musik. Die Concerte. Der Musikalienhandel. Das Theater. Der Staat. Schlussbemerkung.

Den Herren

Musik-Directoren

die ergebene Anzeige, dass die sehr beliebten Neuen Pariser Modetänze

1. L'imperial,
2. La Sicilienne,
3. La Varsoviana,
4. La Hongroise

nicht nur für Pianoforte, sondern auch für das

Orchester

durch die unterzeichnete Handlung zu beziehen sind.

Leipzig. **C. F. Kahnt's** Musikalienhandlung.

Im Verlage von **J. Guttentag** (**T. Trautwein**scher Buch-Verlag) in Berlin ist so eben erschienen:

Weitzmann, C. F., Geschichte des Septimen-Akkordes. 4vo. broch. 15 Sgr.

Früher erschien von demselben Verfasser:

Der übermässige Dreiklang. 4vo. broch. 20 Sgr.

Neue Pianofortecompositionen

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig:

Anger, Louis, Op. 8. Genrebilder. Sechs kleine Tondichtungen. 15 Ngr.

Eschmann, J. C., Op. 22. Vierundzwanzig Uebungsstücke in allen Tonarten, zur Beförderung des Ausdrucks und der Nüancirung im Pianofortespiel, Stephan Heller gewidmet. 3 Hefte. à 1 Thlr.

Gerville, Rossignol et fauvette. Esquisse. 15 Ngr.

Gutmann, A, Op. 28. Bercense. 15 Ngr.

— —, Op. 29. Marche slave. 15 Ngr.

— —, Op. 30. Tarentelle. 20 Ngr.

Thalberg, Op. 53. Fantaisie sur l'opéra Zampa, arr. p. 2 Pftes. 1 Thlr. 10 Ngr.

Als No. 45 der Musica sacra des K. Domchors erscheint:

Stabat mater von **Astorga.**

Partitur, Stimmen, vollst. Clavierauszug.

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhdlg.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

143.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 10.** Den 3. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: „De profundis" von Eduard Wilsing. — Recensionen: Louis Köhler, Die Melodie der Sprache. — Kleine Zeitung. Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

„De profundis" von Eduard Wilsing.

Von

Julius Schäffer.

I.

Der vollständige Titel lautet also: De profundis, psalmum CXXIX (?) canendum ad plenam symphoniam sedecim per quatuor choros vocum concentu modulatus, Friderico Guilelmo IV. Regi Borussorum Principi Potentissimo summa cum veneratione d. d. d. Fridericus Eduardus Wilsing. Anno MDCCCLIII. Berolini sumtibus Ad. M^r. Schlesingeri. —

Das Erscheinen dieses außerordentlichen Werkes eines in Berlin lebenden Künstlers, welcher bisher selten aus der Verborgenheit seines Studierzimmers an das Tageslicht kam und nur einem geringen Kreise durch einige Hefte Lieder der einfachsten Gattung, sowie durch einige gründlich gearbeitete Sonaten bekannt geworden war, machte im vorigen Jahre nicht geringes Aufsehen durch seine ungewöhnliche gelehrte Form, welche mit einem Schlage die Klagelieder der Theoretiker von altem Schrot und Korn über die Nichtsnutzigkeit der neuen Zeit und das Unvermögen der jüngern Künstler, in strengen Formen zu arbeiten, zum Schweigen zu bringen schien. Nicht wenig trug zu dem Aufsehen der Umstand bei, daß der König von Preußen dem Werke seine hohe Gönnerschaft zugewendet und den Druck der Partitur befohlen hatte. Berlin, das sonst so stolz ist auf Kunstwerke, die innerhalb seiner Ringmauern entstanden sind, hätte billigerweise die moralische Verpflichtung fühlen müssen, das Werk in würdiger Weise zuerst zur Aufführung zu bringen, zumal in der Singakademie, dem Stern'schen Gesangverein, dem Königlichen Domchor und der Königlichen Kapelle Mittel zu Gebote stehen, wie sie nur wenig Städte der Welt aufzuweisen haben; — aber es ist charakteristisch für die Musikzustände der Residenz, daß vor der Hand keine Aussicht zur Aufführung vorhanden ist trotz der Bereitwilligkeit, mit welcher der Musikdirector Julius Stern sich erbot, das Einstudiren zweier Chöre mit seinem Vereine zu übernehmen. Es ist schon längst zur Regel geworden, daß sich Berlin von einer Stadt wie Leipzig mit verhältnißmäßig viel geringeren Mitteln in derjenigen Anerkennung neuer bedeutender Erscheinungen, die sich

durch Aufführung derselben bethätigt, überholen läßt — daß aber auch diesmal mit dem Wilsing'schen Psalme Leipzig den Vorsprung gewann, das ist für Berlin im höchsten Grade beschämend.

Inzwischen sind die widersprechendsten Urtheile über das Werk laut geworden. Gerade die Anhänger der alten Theorie, die Männer des vorigen Jahrhunderts, die Schwärmer für den altitalienischen Kirchengesang sind es, welche sich laut und entschieden gegen dasselbe erklären — selbst Fétis in der Gazette musicale kann sich nicht mit der „dramatischen" Färbung, mit den „Freiheiten", welche sich der Componist genommen, einverstanden erklären. Auf der anderen Seite cirkulirt hier ein Schreiben von Robert Schumann, welches zum Theil auch in die Nationalzeitung überging und die enthusiastischsten Aeußerungen über die Bedeutung des Werkes und die Genialität des Verfassers enthält. Die Urtheile, welche in Leipzig nach der Aufführung laut geworden sind, werfen auch gerade kein helleres Licht in die Sache, weil sich nicht genau erkennen läßt, in wie weit die Aufführung die Absichten des Künstlers verwirklichte, oder nicht.

Versuchen wir es daher, uns die Gesichtspunkte klar zu machen, von welchen aus das Werk, dessen Bedeutung wenigstens von keiner Seite geleugnet wird, zu betrachten sein möchte.

Fétis unterscheidet zwei Klassen von Künstlern: die Neuerer (novateurs, transformateurs) und diejenigen, welche in bekannten Formen sich bewegen; die letztern zerlegt er wieder in zwei Klassen, nämlich in solche, die mit den bekannten Formen wirthschaften, ohne Etwas hinzuzufügen, und in solche, die sie bis zu dem Punkte entwickeln, wo sie erschöpft sind, wo die Nothwendigkeit einer Umbildung eintritt. Neben diesen Gattungen bezeichnet er noch eine kleine Anzahl von Künstlern, welche aus Bewunderung für Werke alter Meister vergessene Formen wieder hervorsuchen, neu beleben und mit Elementen der herrschenden Kunstperiode combiniren. Zu diesen letztern rechnet er Eduard Wilsing.

Indem hier Fétis das Werk einseitig nach seiner rein formellen Seite unterzubringen versucht, verfehlt er ganz und gar das Wesen desselben. Nicht die rein äußerliche Form ist es, welche die Erscheinung zu einer normalen stempelt — am Ende giebt es heutzutage noch Theoretiker genug, welche den alten Contrapunkt als das allein selig machende Evangelium predigen, Institute genug, welche den alten Kirchengesang vorzugsweise pflegen, ja auch Componisten genug, die sich in diesem Fache versuchen, namentlich in Italien selbst, wo neben der ganz frivolen Richtung, welche die profane Musik daselbst genommen, die künstlichsten Formen cultivirt werden — wir erinnern hier nur an den in der jüngsten Zeit berühmt gewordenen Raimondi und werden weiter unten Gelegenheit nehmen, zwischen seinen Werken und dem vorliegenden Psalme eine Parallele zu ziehen.

Das Anomale des Wilsing'schen Psalmes liegt in der wahrhaft kirchlichen — fast möchten wir sagen: katholischen — Stimmung, die aus seinen Klängen spricht.

Das Auftreten eines Künstlers, der aus wahrhaft religiösem Drange, aus innerer Nothwendigkeit Kirchensachen schafft: — das ist das Auffallende in einer Zeit, wo jedes Kind weiß, daß sich die Künste längst aus dem Dienste der Kirche heraus zur Selbstständigkeit entwickelt haben; wo die Diener der Kirche selbst über den irreligiösen Sinn der Zeit klagen; wo die Naturphilosophie die Stützen der Kirche bedroht; wo auf der einen Seite der Humanismus Anstrengungen macht, an Stelle des Christenthums sich als herrschende Religion zu constituiren, auf der andern die Theorie des Egoismus jegliche Autorität für einen Spuk und jeden Glauben für einen Sparren erklärt; wo hoffende Geister das Herannahen einer neuen Kunstepoche, verzagte Seelen die bedenklichsten Anzeichen des seligen Endes aller Kunst erblicken wollen.

Nicht daß es uns neuerdings an Schöpfungen auf dem Gebiete der reinen Kirchenmusik mangelte, wir besitzen im Gegentheil ein ziemlich reichhaltiges Repertorium und heben hier beispielsweise nur die Mendelssohn'schen Kirchencompositionen hervor. Aber die meisten dieser Sachen sind Gelegenheitsproducte und verdanken ihre Entstehung entweder directer Bestellung oder irgend einer andern äußerlichen Anregung. Mendelssohn hielt bekanntlich auf Abwechselung in dem Register seiner Werke; diese ganz äußerliche Rücksicht bestimmte ihn zu mancher Composition, die er sonst aus innerer Anregung niemals unternommen hätte. Meyerbeer, der große Industrielle, dessen Speculation sich gelegentlich auch in der christlichen Kunst versucht, wird über die eigentliche Triebfeder seines Handelns hoffentlich Niemanden täuschen.

Bei fast allen Kirchencompositionen neuer Zeit finden wir, daß der Schwerpunkt der in ihnen sich versuchenden Persönlichkeiten in andern Zweigen der Kunst liegt, bei Mendelssohn z. B. in seinen Instrumentalsachen, bei Meyerbeer in seinen Opern; sie tragen ihre profanen Ausdrucksweisen in das kirchliche Gebiet mit hinein; sie sind — das merkt man ihnen an — nicht gewohnt zu beten, halten es aber doch für nothwendig, sich zuweilen mit dem Himmel abzufinden, wie ja auch viele Menschen alle Jahre einmal beichten und

communiciren, nur um zu zeigen, daß ſie noch zur Chriſtengemeinſchaft ſich bekennen.

Mit Wilſing verhält es ſich gerade umgekehrt. Was er bisher auf andern Gebieten geleiſtet, erſcheint unbedeutend in Vergleich mit der Rieſenſchöpfung dieſes Pſalms. Hier erſt ſcheint ſeine ganze reiche Individualität ſich heimiſch zu fühlen; hier erſt entfalten ſich die Schwingen ſeines Geiſtes frei und ungehindert; und wie bei wahrhaft frommen Gemüthern der Glaube mit den Prüfungen wächſt, ſo ſteigerte ſich das Vermögen des Künſtlers mit der Aufgabe, die er ſich ſtellte. Schumann bezeichnet als hervorſtechendſte Eigenſchaften des Pſalmes den erhabenſten Ernſt gepaart mit der lauterſten Frömmigkeit — wir fügen nur den einen Umſtand hinzu, daß der Verfaſſer ein halbes Menſchenalter, ſeine ganze Jugend daran ſetzte, um Werke dieſer Gattung zu ſchaffen — nach dreißig Jahren angeſtrengteſter Arbeit, mühevollſten Studiums, iſt der vorliegende Pſalm die erſte Frucht, welche zur Reife gedieh. —

Man iſt gewohnt, jedes wahre Kunſtwerk als Product ſeiner Zeit zu betrachten, in ihm eine Verwirklichung der die Zeit bewegenden Ideen, eine Befriedigung allgemein fühlbar gewordener Bedürfniſſe zu begrüßen. Man wird alſo auch bei dem Wilſing'ſchen Pſalme zunächſt nach ſeiner hiſtoriſchen Berechtigung, wie nach ſeiner Legitimation, fragen; es wird dabei an allerhand Bedenken nicht fehlen; man wird ſagen: die religiöſe Bewegung ſei abgeſchloſſen, das Chriſtenthum bereits ein überwundener Standpunkt; man wird mitleidig die Achſeln zucken über die Befangenheit des Künſtlers, der im Publikum noch ſo viel Sinn für Kirchlichkeit vorausſetzte, daß er ein Werk ſchreiben konnte, welches auf die Sympathie von Maſſen berechnet iſt. Wo finden ſich jetzt — wird man fragen — 500 Menſchen, die des Glaubens und der Begeiſterung fähig ſind, welche das Werk bei den Ausführenden vorausſetzt? — Will man aber von der hiſtoriſchen Berechtigung ganz abſehen und das Kunſtwerk einzig und allein als organiſches Product der künſtleriſchen Perſönlichkeit betrachten, das mit Naturnothwendigkeit hervorging aus dem lebendigen Drange derſelben, ihrem individuellen Gehalt Ausdruck zu verleihen — ſo bleibt die Frage doch weſentlich ganz dieſelbe. Am Ende intereſſirt ſich das Publikum doch nur für den Gegenſtand, nicht für die Perſönlichkeit; dieſe wird um ſo allgemeiner Geltung erlangen, je allgemeiner jener die Maſſen anregt; wo aber die Berührungspunkte fehlen, wo der Gegenſtand für die Maſſen ein intereſſeloſer geworden iſt, da bleibt auch das Individuum mit allem ſeinem künſtleriſchen Schaffen einſam.

In der neueſten Zeit — das läßt ſich nicht leugnen — macht ſich eine bedeutende Strömung der Geiſter nach den Heilsgütern hin, welche das Chriſtenthum ſeinen Gläubigen verſpricht, jedem Unbefangenen bemerkbar; nachdem ſie von den oberſten Schichten der Geſellſchaft ihren Ausgang genommen, fängt ſie an, allmälig die unteren, zunächſt die von jener abhängigen, nach ſich zu ziehen. Auserwählte Glieder der Wiſſenſchaft und Kunſt ſchwimmen bereits mit dem Strome — Männer, wie Leo, Stahl und der allerchriſtlichſte Dichter der Siglinde, ſind keine vereinzelten Erſcheinungen mehr. Schon hat ſich ein chriſtlicher Kunſtverein gebildet, der ſein Augenmerk namentlich auf Poeſie, Malerei und Sculptur gerichtet hat und die Künſtler durch Preisaufgaben an ſich zieht. Auch auf die Muſik wird eingewirkt durch Errichtung von Geſanginſtituten, welche direct im Dienſte der Kirche ſtehen, und durch häufige Abhaltung liturgiſcher Gottesdienſte, in welchen die Leiſtungen der Componiſten geiſtlicher Muſik ſtets bereitwillige Aufnahme finden.

In dieſer neuen, äußerſt lebendigen kirchlichen Regung einen hinreichenden Grund für die hiſtoriſche Berechtigung neu entſtandener Kirchencompoſitionen zu finden, ſcheint auf der Hand zu liegen. Man täuſche ſich aber nicht über dieſe Bewegung — ſie iſt eine künſtliche, eine Phaſe der politiſchen Contrerevolution, eine Folge der Bewegungen vom Jahre 48. Die humaniſtiſchen Beſtrebungen haben, ſo weit ſie ſich in Geſtalt von Gemeinden und Korporationen aufgethan hatten, weichen müſſen. Der ſtolze Strom der religiöſen Bewegung hat aber — das geſtehen ſeine Führer ſelber ein — ſeine Miſſion lange nicht erfüllt, wenn es ihm nicht auch gelingt, die Wiſſenſchaft mit zur Umkehr zu nöthigen und ihre Reſultate ſoweit ſie den religiöſen Dogmen widerſtreiten, im Meere der Vergeſſenheit zu begraben. So lange dies nicht gelingt, wird es auch Gegner geben, welche die ganze neuere Bewegung, die noch kirchlicher ſein wollte, als die Kirche ſelber, als eine gegen den Geiſt und die Bedürfniſſe der Zeit gerichtete, nithin als eine hiſtoriſch keineswegs berechtigte bezeichnen und hieraus einen folgerichtigen Schluß ziehen auf diejenigen Kunſterſcheinungen, die im Dienſte jener Bewegung entſtanden. —

Wir wollen nicht ſo voreilig ſein, die Schlußfolgerung in ihrer ganzen Strenge ſogleich auf den Wilſing'ſchen Pſalm anzuwenden. Es iſt billig, zuvor die gewählten Texteswort und die darin ausgeſprochene religiöſe Stimmung einer genaueren Prüfung zu unterwerfen. Der vollſtändige Text iſt folgender:

De profundis clamavi ad te. Domine exaudi me, exaudi vocem meam, fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.

Si iniquitates observaveris, Domine, quis sustinebit? Quia apud te remissio est, Domine, speravit anima mea in te, et me salvabis, Amen. —

Die Vergleichung mit dem 130sten (nicht 129sten) Psalme der Bibel ergiebt den Wortlaut der ersten drei Verse desselben — die übrigen sind bedeutend verkürzt und nur dem ganz allgemeinen Sinne nach wiedergegeben worden von den Worten an: Quia apud te etc. Die Schlußworte: et me salvabis, Amen! finden sich nicht in dem Psalm, wenn anders man in ihnen nicht etwa eine Andeutung des letzten Verses erblicken will. Die entschieden jüdische Färbung der letzten Hälfte des Psalmes hat den Componisten jedenfalls zu der freien Umschreibung bewogen.

In den gewählten Textesworten liegt die Stimmung einer nach sittlicher Befreiung ringenden Persönlichkeit, welche im Gefühl ihrer Schwachheit und Unzulänglichkeit, im Bewußtsein der Fehler und Irrthümer, in welche sie immer wieder verfällt, nur aufrecht erhalten wird durch die Hoffnung auf Gnade und Vergebung. Diese Stimmung — so viel ist sogleich einleuchtend — gehört keiner bestimmten Glaubensrichtung, keiner besonderen Zeit an, sie ist eine von den ewigen Empfindungen, die sich zu allen Zeiten, unter allen Umständen, in allen Confessionen wiederholen. Die Psalmen sind besonders reich an solchen allgemein gültigen Stimmungen, haben eben dadurch auch ihre Geltung bis auf die neueste Zeit bewahrt, sind eben deshalb am häufigsten Gegenstand künstlerischer Bearbeitung gewesen. Daß in dem vorliegenden jede Hindeutung, welche der Urtext auf das Judenthum macht, vermieden ist, wurde schon bemerkt — wir nannten weiter oben die Stimmung in dem Wilsing'schen Psalme eine katholische in dem ursprünglichen Sinne dieses Wortes, eine „allgemeine", in welcher sich die Individuen aller Völker, aller Religionsgesellschaften wiederfinden. Gerade die lateinische Sprache, in welcher man leicht eine Hinneigung zum römisch-katholischen Ritus finden möchte, scheint uns nicht diese confessionelle Bedeutung zu haben, eben so wenig als das griechische Kyrie eleison; jedenfalls war die Rücksicht, eine Sprache zu wählen, welche keiner lebenden Nation angehört und in der doch alle sich verständigen, die dabei wegen ihrer Klangfülle für den Gesang sich vortrefflich eignet, maßgebend gewesen. Dieser Punkt ist erst bei Gelegenheit des Kyrie von Rob. Franz durch Theod. Uhlig ausführlicher erörtert worden, weshalb hier einfach darauf verwiesen werden kann.

Die Frage nach der historischen Berechtigung des Wilsing'schen Psalmes beantwortet sich hiermit von selbst. Wir haben gar keinen Grund, denselben mit der oben geschilderten religiösen Bewegung, die nun einmal einen stark ausgeprägten confessionellen Charakter hat, in Verbindung zu bringen, noch jene bedenkliche Schlußfolgerung auf ihn anzuwenden. Die Berechtigung, einer religiösen Stimmung, deren ewige Wahrheit unbestritten ist, Sprache zu verleihen, versteht sich ganz von selber — es kommt nur noch auf die Art des Ausdrucks an, ob derselbe dem Gegenstande angemessen ist und dabei den Anforderungen der Gegenwart genügt. Das führt uns auf den rein musikalischen Theil des Psalmes, welcher in dem folgenden, letzten, Artikel näher erörtert werden soll. —

Bücher, Zeitschriften.

Louis Köhler, Die Melodie der Sprache, in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper. Mit Berührung verwandter Kunstfragen dargelegt. — Leipzig, J. J. Weber. 100 Seiten groß 8. mit Notenbeispielen.

Noch selten haben wir einen musikalischen Schriftsteller gefunden, der so einfach und klar, so gemüthlich und doch treffend polemisch, so leicht verständlich und doch nicht oberflächlich denkt und schreibt, wie Louis Köhler. Das Lesen seiner Schriften ist mehr Unterhaltung als Studium, und doch lernt man dabei — darum ist er der Mann der populären Wissenschaft und Kunst, im besten und glücklichsten Sinne. Seine Worte verbreiten in uns immer das Wohlbehagen und die heitere Seelenruhe, wie man sie nur in der Nähe von Menschen empfinden kann, deren Gemüth und Verstand gleich ausgebildet ist, und deren Wohlwollen mit ihrem offenen und redlichen Streben immer Hand in Hand geht.

So erscheint Louis Köhler in diesem Buche, das wir mit regem Interesse zur Hand nahmen, und mit erhöhter Theilnahme vollendeten. Denn nicht nur Was er sagt, sondern auch Wie er es sagt, ist fesselnd und anregend. Daß ein solcher Mann Richard Wagner aus tiefinnerster Ueberzeugung anerkennt, und ihm auf eigenthümliche Weise nachstrebt, indem er einen, jedenfalls interessanten Beitrag

zum „Kunſtwerk der Zukunft" liefert, iſt für uns ein ebenſo erfreuliches als bedeutſames Zeichen.

Denn, was wir für die Wagner'ſche Reform, wie für jede Reform, im gleichen Maße zu fürchten haben, iſt der übertriebene Eifer unklarer Enthuſiaſten, der eigenſinnige Starrſinn einſeitiger Verehrer, wie der pedantiſche Formalismus geborner Doctrinäre. An dergleichen Bilderſtürmern, Phantaſten und Wortklaubern hat es niemals bei einer reformatoriſchen Bewegung gefehlt, und wird es auch ferner nicht fehlen. Deſto wohlthuender iſt eine ſo kernige, geſunde und überzeugungstreue Natur, wie Louis Köhler, deſſen Werk in Kreiſe dringen wird und dringen muß, wohin einestheils die umfangreicheren, ſyſtematiſcher und ſtrenger gehaltenen Werke Wagner's bis jetzt noch nicht gedrungen ſind, und wo anderntheils eine ausſchließliche Polemik gar nie Eingang finden wird, noch ſuchen ſoll. Denn das vollkommene Verſtändniß des Wagner'ſchen Syſtems verlangt mehr Bildung, Klarheit und Ehrlichkeit von Seiten der Leſer, als ein großer Theil der Kritiker und Muſiker beſitzt, wie die Erfahrung hinreichend gelehrt hat. Und eine Polemik kann und ſoll nur da wirken, wohin ſie zielt und trifft, auf die Dummköpfe und Böswilligen, mit ihrem Schwarm von Anhängern und Nachbetern.

Köhler hält nun zwiſchen Syſtematik und Polemik die Mitte, doch iſt er von dem Vorwurf nicht ganz frei, daß er zu wenig ſyſtematiſch verfährt. Er bietet zu Vielerlei, als daß zur Orientirung des Leſers ein ſtrengerer Gang nicht zuweilen wünſchenswerth wäre. Köhler hält allerdings die Form des freien Vortrages feſt, wie man ſie in populären Vorleſungen zu finden wünſcht; doch iſt das Buch zu umfangreich, um als eine Vorleſung gelten zu können. — Dies iſt jedoch eine, im Ganzen unweſentliche, formelle Frage, auf die wir hier um ſo weniger Gewicht legen dürfen, als Köhler ſich ſelbſt dagegen verwahrt, daß er ein Fertiges, Ganzes habe geben wollen. Er ſpricht ſich darüber, ſowie über den Zweck ſeines Buches, ſelbſt folgendermaßen aus:

„Ich verwahre mich ausdrücklich gegen die, mir leicht unterzuſchiebende Idee, ich wolle allerlei hier Darzulegendes wirklich ohne Weiteres eingeführt wiſſen. Schon der Umſtand, daß ich in dieſen, nur rhapſodiſch-ſkizzenhaft zu Papier gebrachten Anſichten, ohne Zweifel zuweilen in's Komiſche gerathen muß, kann mich vor ſolchen Deuteleien ſchützen. Ich will hier nur einen Gegenſtand anregen, der wohl einer der intereſſanteſten und dunkelſten auf dem ganzen Kunſtgebiete iſt, wo das Ohr empfängt. Dieſer Gegenſtand beſchäftigt meine Gedanken oft bis zur Qual, weil ich gar nicht auf's Reine damit kommen kann, eine Noth, die ich hoffentlich mit Vielen theile. So wälze ich denn den Mühlſtein, der mich drückt, hiermit auch auf Andere, die tragen helfen mögen!" — (S. 4).

Dieſes beſcheidene Bekenntniß muß vor jeder Mißdeutung ſichern, und jede übertriebene Anforderung zurückweiſen. Wir haben es hier offenbar mit keinem Syſtem, mit keiner Theorie zu thun, ſondern nur mit einem höchſt geiſtreichen Aperçu. Als ſolches verdient es aber unſere Anerkennung und Zuſtimmung, weil es eine Frage anregt und beleuchtet (wenn auch nicht erſchöpft), welche die ſorgfältigſte Aufmerkſamkeit im höchſten Grade verdient. Wollte das Köhler'ſche Buch ſich als ausgebildete, fertige Theorie geltend machen, ſo ließen ſich mancherlei Ausſtellungen und Einwürfe machen — als geiſtvolles Aperçu aber, welches ſogar zu überraſchenden, neuen Conſequenzen führt, heißen wir das Werk herzlich willkommen, und empfehlen es allen Denen auf das Beſte, welchen die Muſik nicht nur eine Anhäufung von Tönen zum gedankenloſen „Vergnügen" iſt, ſondern welche mit dem Hören und Fühlen auch das Denken verbinden.

Köhler's Buch iſt als der erſte Verſuch zu bezeichnen, einen praktiſchen Commentar, und eine, in ihren Conſequenzen abſichtlich bis zur äußerſten haltbaren Spitze getriebene Ausführung, von einer jener hochwichtigen Detailfragen zu geben, welche Wagner ſo vielfach anregte, ohne ſie ſpeciell durchführen zu können — wie aus Wagner's Grundprincipien überhaupt noch eine Reihe von Ableitungen, Erweiterungen und Durchführungen ſich ergeben muß und folgen wird. — Köhler ſelbſt faßt ſein Werk in dieſer Weiſe auf, indem er (S. 79) ſagt:

„Wohin Wagner (in ſeinem Werk „Oper und Drama") der zu großen Ausſpinnung wegen nicht kommen konnte, dahin habe ich hiermit den Weg anzubahnen verſucht, um andern Ton- oder Sprachmenſchen die Anregung zu einer weiter greifenden, rein wiſſenſchaftlichen Ausarbeitung zu geben." —

Schon die ausführliche Beſprechung und Beleuchtung deſſen, was uns Köhler gegeben hat, wäre der Gegenſtand einer eben ſo dankbaren, als umfangreichen Arbeit. Wir hatten die Abſicht, mit gegenwärtigem Referate eine ſolche ausführliche Kritik zu verbinden. Nur deshalb ſchoben wir die Anzeige und Beſprechung dieſes, uns ſo intereſſanten Werkes, ſo lange hinaus. Daß nunmehr die Anzeige dennoch ohne ausführlicheres Eingehen erfolgen muß, liegt leider in mehreren für den Augenblick nicht zu bewältigenden Hinderniſſen.

Wir behalten uns jedoch ausdrücklich vor, in nächster Zeit Köhler's geistreiches Buch noch einmal im Detail zu verfolgen, und empfehlen bis dahin die „Melodie der Sprache" unseren Lesern auf das Wärmste zum anregenden, unterhaltenden und belehrenden Studium.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds am 14ten Februar und siebenzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 16ten Februar. In diesen beiden Concerten traten Frau Jenny Goldschmidt geb. Lind und deren Gatte, Hr. Otto Goldschmidt, auf. Bei einer Künstlerin von so großem Rufe, wie Frau Goldschmidt, darf man wohl den höchsten künstlerischen Maßstab anlegen, man darf hier erwarten, daß nach allen Seiten hin, wenn nicht das Höchste, doch etwas wirklich Hochbedeutendes geleistet wird. Wir müssen bekennen, daß Frau Goldschmidt solchen allerdings sehr hohen Anforderungen nicht ganz entsprach und daß wir in gewissen Punkten andere, weniger berühmte Sängerinnen ihr vorziehen. Großartig und überraschend ist ihre Gesangsvirtuosität; hierin ist sie vollendete Meisterin und wird wohl so leicht von keiner anderen Sängerin jetziger Zeit übertroffen. Ihre Stimm-Mittel sind noch immer ansprechend, wenn auch in der äußersten Höhe und in der Tiefe nicht wenig passirt. Ihrem Naturell nach eignet sich Frau Goldschmidt vorzugsweise für das kleinere, leicht gehaltene und elegische Genre — daher waren auch ihre Liedvorträge, namentlich in dem Benefiz-Concerte („die Sterne schau'n in stiller Nacht" von Mendelssohn, Lied der Mignon von Fr. Schubert und ein schwedisches Hirtenlied von Berg), wahrhaft schön und hinreißend. Eine Eigenthümlichkeit der Sängerin ist ihr schönes Piano und ein langes Aushalten einzelner Töne. Beim Vortrage von ihren Nationalliedern ist dieses Aushalten von reizender Wirkung, leider scheint aber der gute Effect, den es am rechten Orte gemacht hat, Frau Goldschmidt dazu verleitet zu haben, es auch anderwärts, und sogar bei klassischer Musik eine zu große Menge von Fermaten, anzubringen. Hierdurch sowohl, als auch vermöge des Mangels an religiösem Schwung und der zu eleganten und leichten Auffassung kam die im Benefizconcerte gesungene Arie aus der Schöpfung weniger entsprechend zur Gestaltung, wie auch dem inneren Wesen der Arie der Susanna aus „Figaro's Hochzeit" durch die vielen Fermaten wesentlich Eintrag geschah. In dem Trio für eine Singstimme und zwei Flöten aus Meyerbeer's Oper „Ein Feldlager in Schlesien" entwickelte Frau Goldschmidt eine enorme Virtuosität. Das an sich unbedeutende Effectstück gab dazu die beste Gelegenheit. Im 17ten Abonnementconcerte sang Frau Goldschmidt außer der schon erwähnten Mozart'schen Arie: Recitativ und Arie aus „Beatrice di Tenda" von Bellini und drei Lieder am Pianoforte: „Widmungslied" aus Amaranth von O. v. Redwitz, componirt von O. Goldschmidt — die Lieder der Braut aus dem „Liebesfrühling" von Rückert und Schumann, und „Ich muß nun einmal singen" von O. v. Haugwitz, Musik von Taubert. Von diesen Leistungen möchten wir vor allen dem Vortrage der Schumann'schen Lieder den Vorzug geben. Die beiden Lieder von Goldschmidt und Taubert sind als Compositionen sehr unbedeutend, letzteres ist ein Musikstück, bei welchem die schöne Kunst zu der unwürdigen Rolle verurtheilt ist, der Virtuosität als Mittel zum Glänzen zu dienen, also ein sogenanntes Paradepferd. Die Kunstfertigkeit der Frau Goldschmidt bei diesem Vortrage riß zu einem großen Beifallssturme hin — ob aber durch diesen außergewöhnlichen Aufwand von virtuosen Mitteln etwas wahrhaft Schönes erreicht wurde, möchten wir bezweifeln; jedenfalls überschritt die Sängerin die Grenzen des Schönen hier weit, vielleicht sogar zu weit. Wie alle Leistungen der Frau Goldschmidt, so zeichnete sich auch ihr Gesang in der Bellini'schen Arie durch technische Vollendung aus. Bei der modernen italienischen Musik reicht jedoch eine solche nicht allein zu entsprechender Gestaltung hin: hier werden auch große Stimmmittel und vor Allem inneres Leben und Leidenschaft vorausgesetzt — und diese Dinge fehlten in Frau Goldschmidt's Vortrag und waren bei dem Naturell der Künstlerin auch nicht zu verlangen. Fassen wir das Urtheil über diese berühmteste Sängerin unserer Zeit zusammen, so stellt es sich heraus, daß sie ein bedeutendes Talent für das Elegische und Zarte ist, welches durch eine vollendete technische Bildung und ein eigenthümliches liebenswürdiges Etwas im Gesange der Künstlerin gestützt und gehoben wird, daß sie jedoch in der Auffassung des großen, ernsten und heroischen Genres weniger namhafte Sängerinnen übertreffen, wenn diese bezüglich der Technik im Gesang sich mit ihr auch nicht messen können. — Hr. Otto Goldschmidt spielte im Orchester-Pensionsfonds-Concert ein Concert eigener Composition und die Variations sérieuses von Mendelssohn, im 17ten Abonnementconcert den zweiten und dritten Satz aus Chopins E-Moll-Concert und drei Präludien von Mendelssohn, Chopin und S. Bach. Das Concert des Hrn. Goldschmidt ist ein offenbar verfehltes Werk und spricht ebenso wenig für die Productionsfähigkeit seines Componisten, wie das oben erwähnte Lied aus „Amaranth". Von Inhalt ist außer einer sehr auffälligen Mendelssohn'schen Reminiscenz nicht die Rede, die äußere Form ist zerfahren und haltlos, die Orchesterbegleitung keineswegs hervorstechend und selbst die Pianofortestimme entbehrt des Geschickes, das man von einem Pianisten doch mindestens verlangen kann. In diesem Werke vermochte demnach auch die Kunstfertigkeit des Spielers nicht zur Geltung zu kommen und erst aus dem Vortrage der übri-

gen genannten Pièçen erhellte, daß Hr. Goldschmidt ein technisch recht gut gebildeter Clavierspieler ist, daß jedoch etwas Hervorstechendes weder in der Technik und noch weniger in geistiger Beziehung ihn über die gegenwärtig nicht unbedeutende Zahl guter Pianisten erhebt. Im 17ten Abonnementconcerte befriedigte sein Spiel im Ganzen jedoch mehr, als in dem Benefizconcert und namentlich waren es die drei Präludien, die er anerkennenswerth vortrug, während die geistige Wiedergabe der Chopin'schen Concertsätze nicht wenig zu wünschen übrig ließ. — Die in diesen beiden Concerten zu Gehör gebrachten Orchesterwerke waren die Symphonie in B-Dur von Gade, die Militair-Symphonie von Haydn und die Ouvertüren „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zu „Oberon", welche bis auf einige Indiscretionen in den Messinginstrumenten gut ausgeführt wurden. Lobenswerth war die Wiedergabe der beiden Flöten-Partien in dem Trio von Meyerbeer durch die beiden Orchestermitglieder, die HH. C. Grenser und W. Haake. —

Am 12ten Februar gab der hier lebende Componist, Hr. Emil Büchner, im kleinen Saale der Buchhändlerbörse eine Matinée vor einem eingeladenen Publikum. Es schien uns nicht wohlgethan, daß Hr. Büchner diese Morgenunterhaltung zu einer Zeit gab, wo das Publikum mit musikalischen Genüssen aller Art förmlich überschüttet wird; der verhältnißmäßig geringe Besuch der Matinée gab dafür einen Beweis. Hr. Büchner führte nur eigne Compositionen vor. Der erste Satz eines Quartetts in D-Dur für Violine, Viola, Violoncell und Pianoforte, gespielt von den HH. Haubold, Jacobi, Wittmann und dem Componisten, eröffnete die Aufführung, ein Trio in A für Violine, Violoncell und Pianoforte (die HH. Haubold, Wittmann und Büchner) beschloß dieselbe. In beiden Werken zeigte sich die Hand des geschickten Musikers und ein anerkennenswerthes künstlerisches Streben, wenn auch Anklänge an Vorbilder sich nicht wegleugnen lassen. In dem Trio hatte der Componist die zeitlichen Grenzen, die dergleichen Werken gesteckt sind, etwas zu weit überschritten — es spielte fast drei Viertelstunden, ermüdete dem zufolge und konnte nicht die Wirkung haben, die bei entsprechenderer Ausdehnung gewiß nicht ausgeblieben wäre. — Die beiden Phantasiestücke für Clavier, welche Hr. Büchner vortrug, sowie die von ihm und Hrn. Haubold gespielten zwei Impromptus für Pianoforte und Violine gehören der besseren Unterhaltungsmusik an und sind als solche sehr ansprechend und mit tüchtigem Geschick gefaßt. Hier sowohl, als auch beim Vortrag der Pianoforte-Partien des Quartettsatzes und in den Trio's zeigte sich Hr. Büchner als ein recht braver Pianist. — An Gesangscompositionen hörten wir eine Ballade „die verschwundene Sennin", Gedicht von Em. Rauls, gesungen von Hrn. Behr — zwei Lieder: „die erwachte Rose" von F. v. Sallet und „Wolle Keiner mich fragen" von Geibel, gesungen von Frau Dr. Günther-Bachmann, sowie drei von Hrn. Schneider vorgetragene Lieder: „Ich stand in dunklen Träumen" von Heine, „das Lüftchen flattert ins Rosenbett" von Ad. Böttger und „die stille Wasserrose" von Geibel. Auch hier zeigte der Componist ein ernstes Wollen und theilweise ein glückliches Vollbringen. Die bedeutendsten dieser Werke schienen uns das Lied „Wolle Keiner mich fragen" und „das Lüftchen flattert ins Rosenbett" zu sein. Die Ballade erinnerte bezüglich des Textes wie der Musik stark an den Göthe-Schubert'schen Erlkönig. Sämmtliche Gesänge wurden von den genannten Mitgliedern unserer Oper sehr brav ausgeführt. —

Im Theater ist Lortzings „Undine" neueinstudirt gegeben worden. Die Vorstellung war in den meisten Solo's und in den Chören eine sehr mangelhafte und das Ensemble zeigte viele Nachlässigketten beim Einstudiren. Wirklich lobenswerth waren bloß Hr. Brassin (Kühleborn), der die Romanze im zweiten und seine Partie im dritten Finale so schön sang, wie wir es früher von diesem Sänger kaum gehört hatten — so wie auch Hr. Behr in der kleinen Partie des Kellermeister Hans.

Frau Betty Gundy vom k. k. Hofoperntheater in Wien hat einen längeren Gastrollen-Cyclus auf unserer Bühne mit der Partie der Isabella in „Robert der Teufel" eröffnet. Die zweite Partie, die sie sang, war die Agathe im „Freischütz". Beide Male fand Frau Gundy eine äußerst glänzende Aufnahme, obwohl ihre Stimme und ihr Naturell im Allgemeinen sich weniger für dergleichen Rollen eignet. Daß sie diese wählen mußte, daran sind allein die wenig erfreulichen Zustände bei unserer Oper schuld. Dem Vernehmen nach wird Frau Gundy außer ihren bekannten Glanzpartien (Romeo, Fidelio, Fides ꝛc.) auch die Ortrud im „Lohengrin" singen. — Auch Frl. Lucile Grahn gastirte hier zweimal, als Velva in dem Schauspiel gleiches Namens, als Fenela in der „Stummen von Portici" und mit einigen Tänzen. Frl. Grahn zeigte sich in den beiden pantomimischen Partien nicht weniger bedeutend als Darstellerin, wie als Ballettänzerin in den Tänzen und rechtfertigte den Ruf, dessen sie sich als die Letzte der großen Koryphäen der Orchestik erfreut. —

Im 7ten Concert der Euterpe vom 21sten Februar sang Frl. Anna Riesberg die Arie der Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" und die Scene und Arie der Agathe. Hr. S. Jadassohn trug das Es-Dur-Rondo mit Orchester von Mendelssohn, ein Scherzo von Ed. Bernsdorf und die Lucia-Phantasie von Liszt vor. Was wir bei dieses Künstlers früheren Leistungen in diesen Concerten gesagt haben, ließe sich diesmal im Allgemeinen wiederholen, weshalb wir uns darauf beschränken, auf die betreffenden Berichte hinzuweisen. — Die Orchesterwerke in diesem Concert, die sämmtlich sehr brav ausgeführt wurden, waren die A-Dur-Symphonie von Mendelssohn, die Lustspielouvertüre von Rietz und die Ouvertüre zu „Freischütz". —

Die fünfte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 23sten Februar brachte das F-Dur-Quartett von Mozart, das Es-Dur-Quar-

tett von Cherubini — beide vorgetragen von den HH. Concertmeister David, Röntgen, Herrmann und Grützmacher — und Beethoven's großes Septett, vorgetragen von den HH. David, Herrmann, Wittmann, Backhaus, Landgraf, Weißenborn und Rothe. Vorzüglich schön war die Ausführung der beiden Quartette und besonders interessirte das von Cherubini, dessen dritter Satz da capo gewünscht und in seiner zweiten Hälfte auch wiederholt wurde. Weniger gut konnte das Septett gelingen, da die Besetzung des Waldhorns nicht der der übrigen Instrumente entsprach. F. G.

Aus **Rudolstadt** erhalten wir nachstehende Zuschrift: Hr. Redacteur! In den ersten Nummern Ihrer Zeitschrift für Musik von diesem Jahre, steht ein Aufsatz von Hoplit „die Manie des Dirigirens". Darin wird eines andern Aufsatzes, der im Jahre 1836 in dieser Zeitschrift mit der Chiffre mr. erschienen war mit dem Bemerken gedacht, daß wahrscheinlich Schumann der Verfasser desselben sei. Im Interesse des Geschichtlichen muß ich bemerken, daß der gedachte Aufsatz von mir ist. Vielfältige Beobachtungen und Erfahrungen hatten mich erkennen lassen, daß ein Wort über diese Materie nicht ohne Nutzen sein werde, doch konnte ich nur in allgemeineren Umrissen das Hauptsächlichste berühren. Ich glaubte eine Polemik in Deutschland damit hervorzurufen, doch blieb alles ruhig; nur die Genugthuung hatte ich, den Aufsatz in französischen und holländischen Musikzeitungen wieder zu finden. Die Ursache warum ich damals meinen Namen nicht unterzeichnete war: mißtrauischen Personen keine Veranlassung zu den Glauben zu geben, als hätte ich sie damit gemeint.

Mit ꝛc.

Rudolstadt, den 5ten Februar. Schüler.

Halberstadt. Am 7ten Februar wurde hier die 25jährige Stiftungsfeier der hiesigen Liedertafel durch ein großes öffentliches Concert gefeiert. In demselben wurde unter Anderm in sehr gelungener Weise eine neue Composition für Männerchor und Orchester „die Zeit" von W. Tschirch unter der Leitung des Componisten zum ersten Male aufgeführt. Tschirch wurde von den zahlreich Versammelten bei seinem Erscheinen mit Applaus empfangen, und seine Composition hatte sich des lebhaftesten Beifalls zu erfreuen. Den Schluß des Concertes bildete die Tannhäuserouvertüre, die vom Musikdirector Wolf geleitet, einen gewaltigen Eindruck auf die Zuhörenden machte.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. F. Hiller hat in einer der drei Soiréen für Kammermusik mit Alard und Franchomme in Paris ein Trio für Piano, Violine und Violoncello, D-Dur, mit großem Erfolge vorgeführt. —

In einem Declamations-Concert im Saale des königlichen Schauspielhauses zu Berlin, sang auf dringendes Verlangen Frau v. Bock noch einmal und zum letztenmale vor ihrer nun bereits angetretenen Reise nach Rußland. In Mitten ihres Vortrags von Schubert's „Erlkönig" wurde sie von nicht mehr zu fesselndem Beifallssturm unterbrochen. Glücklich debutirte für Berlin in diesem Concerte auch die schwedische Sängerin Frl. Valerius. —

In Dresden trat eine junge Sängerin, Frl. Bestri, Tochter des bekannten Sängers Bestri, als Irma in Auber's „Maurer und Schlosser" zum ersten Male auf. Sie erwarb sich den Beifall des Publikums und ist bereits engagirt. — Frl. Zeunograf aus Hannover ist nach einigen Gastrollen gleichfalls für die Soubrettenpartien engagirt worden. — Frl. Bredo verläßt dagegen die Dresdner Hofbühne.

Aus Hamburg berichtet der „Freischütz" über Hans v. Bülow's Auftreten daselbst: In dem Concerte am 11ten d. M. machte das hiesige Publikum die Bekanntschaft dieses Pianisten, der sich als ein ausgezeichneter Virtuose seines Instrumentes bewährte. Seine Vorträge bestanden aus dem großen Concerte in Es-Dur von Beethoven, Paraphrase des Marsches aus Wagner's „Tannhäuser" und Ungarische Rhapsodie, letztere beiden von Liszt. Die Beethoven'sche Composition, fand in Hrn. v. Bülow in jeder Beziehung einen vortrefflichen Vertreter. Nicht allein ward die Solostimme mit glänzender Technik executirt, sondern der Vortrag zeigte auch vollkommenes Verständniß der Intention des Tonmeisters und strenges Festhalten an derselben. Es war eine Meisterleistung und damit ist denn auch zugleich die Solidität seiner Virtuosität nach Verdienst gewürdigt. Die Ausführung der beiden Liszt'schen Transcriptionen gaben dagegen die schönsten Beweise, daß Hr. v. Bülow auch die schwindelnde Höhe der modernen Virtuosität glücklich erreicht hat und sich daselbst mit eben so großer Kühnheit als Sicherheit und Eleganz zu bewegen vermag. Dabei muß noch besonders der schöne, weiche, elastische, bald ungemein zarte, bald imponirend kräftige Anschlag gerühmt werden.

Musikfeste, Aufführungen. Von Jac. Bischof (früher Schüler der Mozartstiftung und bereits mit zwei Preisstipendien derselben anerkannt) wird nächstens im Cäcilien-Verein zu Frankfurt a. M. eine Messe aufgeführt, die als sehr verdienstlich bezeichnet wird.

Carl Reinthaler führte in Cöln Chöre und Soli aus seinem Oratorium „Jephta" auf und berichtet man darüber mit großer Anerkennung.

Der deutsche Männergesangsverein in Triest gab zu wohlthätigen Zweck ein reichbesuchtes Concert. Eine Pianistin Weiß trug darin sehr erfolgreich eine Phantasie von Fr. Liszt vor. —

Neue und neueinstudirte Opern. Meyerbeer's „Stern des Nordens" (in dritter vermehrter und verbesserter Auflage) hat nach ungeheuerlichen Proben mit ungeheurem Aufwand in Paris ungeheures Glück gemacht, so sehr

auch die Urtheile der Kenner über den eigentlichen Werth des Werkes auseinander gehen. Wie es heißt, sollen aus dem „Feldlager" nur 5 Nummern darin aufgenommen sein.

Verdi's „Attila" wurde unter unverhältnißmäßig glänzender Ausstattung und guter Inscenirung, aber unter verhältnißmäßig geringem Beifall in Stuttgart aufgeführt. Dies zu ermöglichen mußte experimentirt werden: die Baßstimme wurde in eine Baritonrolle und diese in eine Baßrolle escamotirt.

F. Lachner's „Catharina Cornaro" wurde in Berlin aus zweckmäßiger Vergessenheit wieder hervorgeholt, um sie derselben sogleich wieder anheim fallen zu lassen.

Balfe's „Zigeunerin" wurde in Triest mit Beifall gegeben. Das erste Mal, daß dies einer englischen Oper in Italien gelang.

Zur wiederholten Aufführung von „Tony" kam der Componist, der Herzog von Coburg-Gotha, nach Frankfurt, begab sich in den Zwischenacten auf die Bühne und dankte den Darstellern für ihre Leistungen.

Rossini's „Italienerin in Algier" macht an der italienischen Oper zu Paris ebenso großes Glück, wie die Alboni in der Titelrolle dieser Oper.

R. Wagner's „Tannhäuser" soll durch die ganz wackre Stettiner Oper auf dem Friedrich-Wilhelms-Theater zu Berlin gegeben werden.

Die 150ste Aufführung des „Freischütz" wurde in Frankfurt a. M. festlich unter großer Theilnahme des Publikums begangen. —

G. Schmidt in Frankfurt wird bald eine neue komische Oper: „die Weiber von Weinsberg" vollendet haben.

In Dresden wird die neue Oper von Auber „Marco Spada" einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Franz Liszt hat das Comthurkreuz des Weimarischen Falkenordens erhalten.

Literarische Notizen. Von Liszt erscheint bei Heckenast in Pesth eine Brochüre: „Ueber die Musik der Ungarn und Zigeuner". Sie wird zugleich in ungarischer, französischer und deutscher Sprache ausgegeben.

In Paris erschien: „Dictionnaire de musique théorique et historique" von den Gebrüdern Escudier, mit einer Vorrede von Halévy, in 2 Bänden. Ein oberflächliches Werk. Preis 2 Thlr. 10 Ngr.

Vermischtes.

Einer Mittheilung aus Düsseldorf zufolge, die wir so eben erhalten, müssen sich die Freunde R. Schumann's auf die traurigsten Nachrichten, was den Gesundheitszustand desselben betrifft, gefaßt machen.

Eine neue Composition von Franz Liszt ist in diesen Tagen in Partitur erschienen. Dieselbe trägt den Titel: An die Künstler. Gedicht von Schiller, componirt für Männergesang (Chor und Soli) mit Orchester nebst beigefügtem Clavierauszug. In einem kurzen Vorwort bezeichnet der Componist bestimmt den Standpunkt, auf welchen er der Beurtheilung gegenüber mit diesem Werk sich stellt. Es heißt darin: „Der Componist hat es versucht, den Strophen, aus dem Schiller'schen Gedicht „die Künstler" entnommen, ihren erhabnen, erhebenden Charakter musikalisch zu verleihen. Ob es ihm gelungen oder nicht, ist nur Denen zur Beurtheilung überlassen, welche diesen Charakter geziemend auffassen und mitempfinden. Gegen den gewöhnlichen Maßstab aber, den man an erheiternde Liedertafelcompositionen zu legen pflegt, sowie gegen die beliebigen Anforderungen der um jeden Preis vergnügungs- und zerstreuungslustigen Zuhörer muß er sich leider zum voraus bescheidenst verwahren."

Das Theater in Zürich wurde plötzlich, aus noch unbekannten Gründen aufgelöst, wodurch viele Mitglieder desselben in traurigste Verhältnisse kamen. R. Wagner arrangirte nun sofort zu derem Besten drei große Concerte, deren Ertrag sie aus ihren strengsten Verlegenheiten glücklich herausriß. —

Paganini's beste Geige, die er seine „Kanone" nannte und testamentarisch seiner Vaterstadt Genua vermachte, wurde jetzt vor den Räthen der Stadt zum erstenmale wieder von Sivori gespielt.

In Bezug auf die Notiz in Nr. 5 dies. Bl., daß Th. Milanollo in Hamburg nicht mehr mit dem früheren pecuniären Erfolge Concerte gebe, geht uns eine Berichtigung zu. Es wird u. A. darin gesagt, sie habe 7 Concerte daselbst gegeben (mit Einschluß eines Concerts zu wohlthätigem Zwecke) von denen namentlich das Abschiedsconcert eines der am glänzendsten besuchten der diesjährigen Saison gewesen sei. In Altona habe sie 4, in Lübeck 3, in Kiel 2 gegeben, Alles dieß in einem Zeitraum von 6 Wochen.

Berichtigung. In Betreff des Artikels unter „Vermischtes" in Nr. 1 dieser Blätter laufenden Jahres, sieht sich das unterzeichnete Comité zu der Erklärung veranlaßt, daß demselben allerdings von Sr. Majestät, dem Kaiser Napoleon III. von Frankreich ein Geschenk von 1000 Frcs. zur Errichtung eines Denkmals in Oldenburg für „C. M. v. Weber" übersendet wurde.

Oldenburg, den 3ten Februar 1854.

Das Comité zur Errichtung eines Denkmals in Oldenburg für C. M. von Weber.

Kritiſcher Anzeiger.

Ueberſicht der neueſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der Muſik.

Inſtructives.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. T. Brunner, Op. 262. Kleine Tonbilder. Sechs leichte Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. 2 Hefte. Leipzig, Merſeburger. à Heft 10 Ngr.

Die in den ſehr geſchmackvoll ausgeſtatteten beiden Heften enthaltenen ſechs Tonſtücke heißen: Gondelfahrt, die Mühle, der Jäger im Walde, der Alpenhirt, Trommler und Pfeifer, die Tänzer. Der Inhalt bietet weder etwas Neues noch Beſonderes dar, die Behandlung des Inſtrumentes iſt ziemlich gewöhnlich — das Ganze iſt, kurz geſagt, ebenfalls wieder auf die Gedankenloſigkeit untergeordneter Lehrer und Clavierſpieler berechnet.

Für Violine.

C. Böhmer, Op. 61. 25 Uebungen in Doppelgriffen für angehende Violinſpieler mit einer begleitenden Stimme für den Lehrer. Magdeburg, Heinrichshofen. 12½ Sgr.

Es geben dieſe Uebungsſtücke Zeugniß von der Erfahrung und der guten Methode eines tüchtigen Lehrers. Sie ſind in entſprechender Reihenfolge geordnet und nicht trocken und langweilig, wie man das nur zu oft bei techniſchen Uebungen findet. Lehrern wie Schülern ſei das Werkchen beſtens empfohlen.

Für Geſang.

A. Struth, Op. 16. Liederkranz für die Jugend zum Gebrauche in Schulen, Privatinſtituten und zur häuslichen Unterhaltung für zwei Singſtimmen mit willkürlicher Clavierbegleitung. Offenbach, André. 45 Kr. netto.

Der auf dieſem Gebiete bereits vielfach als ſehr tüchtig erkannte Componiſt giebt hier abermals eine Sammlung von Kinderliedern, die bezüglich des Textes wie der Muſik vollkommen zweckentſprechend ſind und deshalb die angelegentlichſte Empfehlung verdienen.

F. G. Klauer, Dreiſtimmige Feſtgeſänge für Kirche und Schule. Eine Sammlung leicht ausführbarer Motetten, Hymnen und geiſtlicher Geſänge für alle kirchlichen Feſte und Schulfeierlichkeiten. Eisleben, Kuhnt. 1ſtes und 2tes Heft, à 3½ Sgr.

Der Herausgeber dieſer Sammlung, der ſich als Componiſt für Kirche und Schule eines guten Namens erfreut, giebt hier kleinere Muſikſtücke religiöſen Inhalts von verſchiedenen Componiſten. Die Hymnen und Motetten ſind ſämmtlich für zwei Sopran- und eine Altſtimme geſchrieben, alſo auf eine Ausführung von Kindern berechnet. Die Wahl der Texte, wie auch die Muſik iſt ganz dem Faſſungsvermögen der Kinder angepaßt, das Werk entſpricht demnach ſeinem Zwecke in jeder Weiſe.

Liederkranz für deutſche Schulen. Eine Sammlung ein-, zwei- und dreiſtimmiger Lieder mit beſonderer Berückſichtigung der beliebteſten Sangweiſen und einem Anhange: Schullieder zu verſchiedenen Gelegenheiten und vaterländiſche Lieder. Herausgegeben von Lehrern der Grafſchaft Mansfeld. Vierte verbeſſerte Auflage. Eisleben, Kuhnt. 1ſtes Heft. 2 Sgr.

Wir machten bereits bei Erſcheinen der erſten Auflage dieſes Werkes auf daſſelbe aufmerkſam und empfahlen es zum Gebrauche für Schulen. Daß innerhalb drei Jahren vier Auflagen nöthig wurden, ſpricht für den allgemeinen Anklang, den die mit viel Umſicht geordnete Sammlung in ihrem Kreiſe gefunden hat.

Unterhaltungsmuſik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. C. Metzger, Op. 21. Perlen deutſchen Geſanges. Zweite Sammlung. Sechs Lieder für Pianoforte allein paraphraſirt. Nr. 1 u. 2. Wien, Mechetti. à 10 Ngr.

Die beiden erſten Hefte dieſer von der Verlagshandlung ſehr geſchmackvoll ausgeſtatteten Sammlung enthalten die beiden Lieder: Der Zigeunerbube im Norden von C. G. Reißiger und die Thräne von Gumbert, welche in den gewöhnlichen Salonſtyl für Pianoforte, natürlich mit möglichſt vielen Schnörkeleien — überſetzt ſind. Für Dilettanten mit einer nicht ganz unbedeutenden Fertigkeit, die gern klimpern ohne den Kopf anzuſtrengen, werden dieſe Paraphraſen eine willkommene Gabe ſein.

J. Lafont, Op. 30. Zéphir. Morceau de Salon pour Piano. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Bezüglich des Inhaltes bietet der Componiſt in dieſem Unterhaltungsſtücke nicht viel Neues, doch iſt das, was er ſagt, in eine gefällige Form gefaßt. Die Schwierigkeiten

sind nicht unbedeutend und es verlangt daher dies Stück einen fertigen und gewandten Spieler.

Fr. Pivoda, Op. 13. Fantaisie pour Piano. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Joh. Kafka, Op 31. Klage und Trost. Tonstück für Pianoforte. Ebend. 15 Ngr.

Beide Werkchen gehören der Gattung von Salonmusik an, von der man nicht sagen kann, daß sie gut, aber auch nicht, daß sie geradezu schlecht sei. Besonderes Talent zeigt sich in beiden nicht, doch läßt sich Claviergeschick nicht wegleugnen. Da beide keine besonders großen Schwierigkeiten darbieten, so werden sich Dilettanten, die eben Clavier spielen, um zu spielen, an beiden Erzeugnissen erfreuen können.

Für Salten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

C. Czerny, Op. 625. Nr. 11, u. **M. Durst**, Op. 19. Fantaisie pour Piano et Violon concertans sur de motifs favoris de l'opéra Don Juan de W. A. Mozart. (Productions de Salon Cah. 11.) Wien, Mechetti. 20 Ngr.

Beide Componisten bewähren in dieser gemeinschaftlichen Arbeit ihr anerkanntes Geschick in der Behandlung der Instrumente. Es ist ihnen gelungen mit Benutzung einiger Motive der genannten Oper ein äußerst brillantes und für beide Spieler sehr dankbares Salonstück von nicht allzugroßer Schwierigkeit herzustellen. Man kann nicht sagen, daß die Mozart'schen Melodien zerrissen und mißbraucht seien, wenn ihre Verwendung und Variirung auch nicht in der großartigen und genialen Weise stattfindet, wie man es bei den Virtuosen und Künstlern ersten Ranges findet. Es gehört dieses Stück der besseren Salon-Musik an und ist als solches zu empfehlen.

Tänze, Märsche.

W. Urban, Marien-Polka für Pianoforte. Greiz, C. H. Henning. 7½ Ngr.

Eine ansprechende Polka, wie es deren viele giebt, geeignet um darnach zu tanzen.

Louis Facius, Op. 3. Pensée fugitive. Galopp für das Pianoforte zu vier Händen. Greiz, Henning. 7½ Ngr.

— — —, Op. 4. Sirenen-Galopp für das Pianoforte. Ebend. 7½ Ngr.

— — —, Op. 10. Erholungs-Galopp für Pianoforte zu vier Händen. Ebend. 7½ Ngr.

— — —, Frühlingsblumen. Tänze für das Pianoforte. Nr. 1. Ponipa di Festa-Galopp, 10 Ngr., Nr. 2. Cäcilien-Polka, 10 Ngr., Nr. 3. Soirée-Galopp, 10 Ngr., Nr. 4. Nachtwandler-Polka, 5 Ngr., Nr. 5. Philomelen-Polka, 7½ Ngr., Nr. 6. Nachtviolen-Polka, 5 Ngr., Nr. 7. Frühlingsblumen-Polka, 5 Ngr., Nr. 8. Amouretten-Polka, 5 Ngr., Nr. 9. Festklänge-Polka, 7½ Ngr., Nr. 10. Louisen-Polka, 5 Ngr., Nr. 11. Eduard-Polka, 5 Ngr., Nr. 12. Rosa-Galopp (vierhändig), 10 Ngr. Ebend.

Diese Tänze entsprechen sämmtlich ihrem Zwecke: sie sind gefällig, mit Geschmack gefaßt und finden in dem Ballsaal ihren geeignetsten Platz. Da sie jedenfalls auch für Orchester zu haben sind, werden sie Musikcorps, die zum Tanz zu spielen haben, willkommen sein. Wir können sie solchen empfehlen.

P. Wayaffe, Schottisch, Walzer und Galopp, drei leichte und gefällige Pièces für Pianoforte zu vier Händen, zur Ermunterung der Anfänger. Neuwied, C. W. Lichtfers. 6 Ngr.

— — —, Polka, Waise et Marche, trois pièces d'une exécution facile pour le Piano à 4 mains. Ebend. 10 Ngr.

Tänze der allergewöhnlichsten und jämmerlichsten Art — und solch' dilettantisch zusammengesudeltes Zeug soll eine „Ermunterung für Anfänger" sein!

Lieder und Gesänge.

Joseph Schulz, Op. 27. Der treue Krieger. Der Waisenknabe. Zwei Lieder für eine Balz- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Merseburger. 15 Ngr.

Wenn die hohe Opuszahl nicht das Gegentheil bewiese, würden wir diese Lieder für schwache Erstlinge eines Dilettanten halten, die ein nur kleines und wenig productionsfähiges Talent bekunden. Es ist uns unbegreiflich, wie ein sieben und zwanzigstes Werk noch an so viel Unbeholfenheit leiden kann, denn selbst bei wenig Talent und geringer künstlerischer Bildung erlangt doch am Ende ein Jeder mit der Zeit einige Routine und vermag eine mehr oder weniger abgeschliffene Form sich anzueignen — aber selbst diese empirische Errungenschaft vermissen wir hier. Der geistige Inhalt ist sehr unbedeutend und steht mit der Form und Fassung auf demselben Niveau. Ein entschiedener und dabei höchst komischer Mißgriff ist es, daß das Lied „der Waisenknabe" für Baßstimme componirt ist. Es erinnert dieser Gesang an den bekannten illustrirten Scherz der Münchener Fliegenden Blätter, wo ein alter bärtiger Mann bettelt, weil er keinen Vater und keine Mutter mehr habe. Einige Druckfehler im Text, z. B. „De deum" und „der Waisenknabe", zeugen von übergroßer Unachtsamkeit des Correctors.

J. Dessauer, Op. 55. Vier Gesänge. „Nun die Schatten dunkeln" von E. Geibel, „das Blumenmädchen" von S. H. Mosenthal, „Schottische Volksweise" von E. Geibel, „Frühling und Liebe" von Hoffmann v. Fallersleben. Wien, Mechetti. 1stes, 2tes und 4tes Heft à 8 Ngr., 3tes Heft 5 Ngr.

Der fleißige und bei den Sängern beliebte Componist giebt in diesen Heften recht ansprechende und geschickt gefaßte

Lieder, bei denen Alles in die Singstimme gelegt, das Pianoforte nur begleitend ist, doch ist diese Begleitung in der Regel nicht trivial. Von den Textwiederholungen und der oft nicht ganz sangemäßen Declamation hat sich Dessauer noch nicht zu emancipiren vermocht, auch in diesen Liedern kommt viel dergleichen vor.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Dürrner, J., Op. 23. Drei Lieder, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

Karasowski, M., Op. 3. Rêverie du Soir, pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. 15 Ngr.

Kittl, J. F., Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza. Klavierauszug einzeln:

No. 1. Duett für Sopran und Tenor.	15 Ngr.
„ 2. Marsch der Landleute.	5 Ngr.
„ 3. Tanz der Blumenmädchen.	5 Ngr.
„ 4. Tanz der Savoyarden-Knaben.	5 Ngr.
„ 5. Tarantella.	7½ Ngr.
„ 6. Lied der Harfnerin, für Sopran.	7½ Ngr.
„ 7. Scene und Duett, für Tenor und Bass.	25 Ngr.
„ 9. Scene und Duett, für 2 Soprane.	20 Ngr.
„ 9a. Arioso für Sopran.	7½ Ngr.
„ 10. Lied für Sopran.	7½ Ngr.
„ 11. Lied der Eremiten, für Tenor und Bass.	15 Ngr.
„ 12. Scene und Duett, für Tenor und Bass.	17½ Ngr.
„ 13. Festmarsch.	10 Ngr.

— —, Ouverture aus derselben Oper, für das Pianoforte. 15 Ngr.

— —, Potpourri daraus, für das Pianoforte. 20 Ngr.

— —, Dasselbe, für Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.

Lumbye's Tänze für das Pianoforte:

No. 113. Undine-Walzer.	15 Ngr.
„ 114. Ida-Polka.	5 Ngr.
„ 115. Frühlingsgrüsse. Galopp.	7½ Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy's Lieder und Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte. No. 31—45. à 5—10 Ngr. 3 Thlr. 5 Ngr.

Mozart, W. A., Concert in D-moll, für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe. 3 Thlr.

— —, Dasselbe für Pianoforte allein. 1 Thlr. 10 Ngr.

Paganini, N., Op. 1. 24 Capricen für die Violine. Neue Ausgabe. Zum Gebrauch bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig, bezeichnet von Ferd. David. 2 Hefte, à 1 Thlr. 2 Thlr.

Veit, W. H., Op. 33. Sérénade, pour le Piano. 15 Ngr.

— —, Op. 34. Impromptu-Scherzo, pour le Piano. 10 Ngr.

— —, Op. 35. Zwiegesang der Elfen von R. Reinick, für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

— —, Op. 36. 2 Nouvellettes, pour le Piano. 15 Ngr.

Volkmann, R., Op. 7. Romance, pour le Violonc. avec accomp. de Piano. 15 Ngr.

— —, Op. 9. Erstes Quartett, für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. A-moll. 2 Thlr. 20 Ngr.

Wagner, R., Lyrische Stücke aus Lohengrin. Ausgezogen und eingerichtet vom Componisten.

No. 1. Elsa's Traum, für Sopran.	10 Ngr.
„ 2. Elsa's Gesang an die Lüfte, für Sopran.	5 Ngr.
„ 3. Elsa's Ermahnung an Ortrud, für Sopran.	5 Ngr.
„ 4. Brautlied, für Sopran.	5 Ngr.
„ 5. Lohengrin's Verweis an Elsa, für Tenor.	7½ Ngr.
„ 6. Lohengrin's Ermahnung an Elsa, für Tenor.	7½ Ngr.
„ 7. Lohengrin's Herkunft, für Tenor.	7½ Ngr.
„ 8. Lohengrin beim Abschied, für Tenor.	7½ Ngr.
„ 9. König Heinrich's Aufruf, für Bariton.	5 Ngr.

Kirchengesänge, evangelische. Abgedruckt aus dem Werke: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes dargestellt von C. von Winterfeld. 3 Theile.

Erster Theil. Kirchengesänge des 16. Jahrhunderts. n. 5 Thlr.

Zweiter Theil. Kirchengesänge des 17. Jahrhunderts. n. 6 Thlr. 15 Ngr.

Dritter Theil. Kirchengesänge des 18. Jahrhunderts. n. 8 Thlr. 15 Ngr.

Neue Musikalien.

Im Verlage von ***Fr. Kistner*** in Leipzig erschienen so eben:

Berlioz, H., Die Flucht nach Egypten (La Fuite en Egypte). Biblische Legende. Op. 25.

Clavier-Auszug.	1 Thlr. 5 Ngr.
Singstimmen.	10 Ngr.
Orchester-Stimmen.	1 Thlr. 10 Ngr.

Kücken, Fr., Das Sternlein, von O. Roquette. „Du kleines blitzendes Sternelein" für Sopran mit Begleitung des Pfte. Op. 61. No. 1. 15 Ngr.

— —, Dasselbe für Alt mit Bglg. des Pfte. Op. 61. No. 1. 15 Ngr.

Kullak, Th., Petrarca an Laura. Drei Clavier-Stücke. Op. 84. 15 Ngr.

— —, Bolero di Bravura pour Piano. Op. 86. 15 Ngr.

Lacombe, L., Deux Nocturnes pour Piano. Op. 50.

No. 1.	15 Ngr.
No. 2.	10 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 11.** Den 10. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: Ed. Thiele, Op. 14, 15, 8, 9, 10, 13. C. F. Weitzmann, Geschichte des Septimen-Accordes. — Aus Weimar. — Einige Bemerkungen. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Ed. Thiele, Op. 14. Fünf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Bote und Bock. Preis 27½ Sgr.

— —, Op. 15. Fünf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. — Ebend. Pr. 20 Sgr.

Der Name des Componisten tritt, so viel ich weiß, in diesen Bl. zum ersten Male uns entgegen. Nicht blos diese beiden Liederhefte liegen uns zur Besprechung vor, sondern noch mehrere Hefte mehrstimmiger Gesänge und drei Mazurkas für das Pianoforte, so daß sich schon etwas Bestimmteres über ihn aussprechen läßt. Die eben genannten Werke lassen sämmtlich gute Studien des Componisten erkennen. Hinsichtlich der technischen Arbeit sehen wir ihn nicht etwa auf der Stufe des ersten Versuches, sondern mitten im Besitze aller derjenigen Mittel, welche zur gerechtesten Anerkennung nöthigen. Er ist so fertig und sattelfest in Behandlung der Form und im harmonischen Leben und Weben, daß er mit voller Berechtigung vor das Forum der Kritik treten kann. Der Geist, der sämmtliche vorliegende Compositionen beseelt, ist ein echt musikalischer und läßt uns ein reiches Innere erkennen, das noch manche schöne Blüthe treiben wird. Die musikalische Sprache, die sich in den Liedern wie in den mehrstimmigen Gesängen kundgiebt, ist einfach, aber es ist nicht jene oft vorkommende künstlich angeeignete Einfachheit, sondern eine naturwüchsige, die aus dem Herzen quillt, getragen von Wärme, Liebe und Begeisterung. Obschon der musikalische Ausdruck nicht zu einer schlagenden Neuheit in der Erfindung sich erhebt, so hat doch der Componist durch Studium von guten Mustern und unterstützt von dem eigenen Talente eine eigenthümliche Sphäre musikalischer Sprechweise sich angeeignet, die an keine Vorbilder erinnert; sie hält sich stets auf dem Niveau des Edlen und Höheren und läßt nirgend ein Haschen nach Originalität oder Absonderlichkeit bemerken. Eben weil der Ausdruck stets wahr ist und einer reinen, keuschen Empfindung entspringt, kann er des warmen Interesses der Kunstfreunde versichert sein. Auch in der Wahl der Texte zeigt sich

der Componist von einer nur vortheilhaften Seite — ein Punkt, an dem öfters jüngere Componisten scheitern.

Die beiden vorliegenden Hefte, die der Componist richtiger Lieder als Gesänge hätte nennen sollen, da ihr Schwerpunkt in dem Liedcharakter wurzelt, nicht blos nach der formellen Seite hin, sondern hauptsächlich wegen ihres Inhaltes, zählen unbedingt zu dem Guten, was in neuerer Zeit auf diesem Gebiete erschienen ist. Es weht in ihnen ein so frischer Sangesgeist, daß man mit Lust und Verlangen weiter blättert und durch jedes folgende Stück in der günstigen Meinung für sie mehr und mehr bestärkt wird. Hauptsächlich ist es das echte vocale Element, was das Uebergewicht behauptet; weil Alles aus wahrer, innerer Ueberzeugung hervorgeht, darum ist eine so leicht fließende Strömung in der Singstimme, daß nirgend ein Stocken bemerkbar wird, keine der Stimme widernatürlichen Sprünge und sonstige Widerwärtigkeiten dem reproducirenden Sänger Hindernisse im Vortrage bereiten. Daneben entfaltet sich eine reiche Begleitung, die doch nirgend den Gesang beeinträchtiget; im Gegentheil hebt sie denselben, weil sie nicht blos als brillirendes Figurenwerk auftritt, sondern aus dem Wesen jedes Liedes resultirt. Der Claviersatz ist rein und innerhalb der gesteckten Grenzen gehalten, so daß gründliche, andauernde Studien auf diesem Gebiete vorausgegangen sein müssen, um zu dieser Correctheit zu gelangen. Insbesondere glücklich ist der Componist in der Auffassung der Texte; deren Stimmung hat er mit richtigem Gefühl zu treffen gewußt hat. Ausschließlich vorherrschend ist die sentimentale Richtung in dessen Liedern. Da das Wort „sentimental" jedoch in neuerer Zeit etwas in Verruf gebracht worden ist, so sei bemerkt, daß es bei den vorliegenden Liedern in der guten, gesunden Bedeutung seine Anwendung erleidet. Die Empfindung ist noch rein und unberührt von der contagiösen Salonvergiftung, keusch, innig und warm; erhebt sie sich auch nicht zu hohem, romantischem Fluge, so ist sie doch, wo es die Stimmung des Textes erfordert, von edlem Feuer. Unbetraut scheint der Componist nicht zu sein mit den neuesten Bestrebungen auf dem Liedergebiete; um so mehr ist es zu verwundern, daß er sich noch nicht von den Textwiderholungen, insbesondere der letzten Textzeile, emancipirt hat, die in die ästhetische Abrundung eine Mißstimmung erklingen lassen. Ebenso stören die italienischen Vortragszeichen, die zu dem echten innigen, deutschen Geiste nicht passen. In Op. 14 befinden sich „Das schönste Lob" von Osterwald, von echtem Frühlingswehen angehaucht; „Wenn ich zu meinem Liebchen ging" von Weber, still, innig; „Vergißmeinnicht" von Osterwald, von äußerst zarter Haltung; „O banger Traum, was flatterst Du" von Osterwald, von bedeutender lyrischer Kraft, fast zum Dramatischen sich hinneigend; Es steht auf gleicher Höhe mit der Composition von G. Wöhler in dessen „eine Dichterliebe" Op. 11; nur hat Wöhler die Farbe der Angst etwas stärker und lebendiger aufgetragen. „Heimweh" von H. v. Fallersleben, gemüthvoll empfunden, aber nur etwas zu gedehnt. In O. 15 zieht Nr. 1 „Schneeglöckchen" von A. Rieger, vor Allem die Aufmerksamkeit auf sich. Es ist ein vorzüglich gelungenes, kleines Bild mit den zitternden schüchternen Triolenfiguren und den sanft schleichenden Bässen; still darüber hin zieht sich der Gesang in seiner leisen, schwärmerischen Melodie, deren Schlußtact nur in seinem Hinaufgehen zur None nicht ganz zu der zarten Stimmung zu passen scheint. „Neuer Muth" von Osterwald, von heiterem Charakter, insbesondere durch seinen Schlußtact schön wirkend. „Volkslied" Nr. 3, von Behm, einfach, ohne hervorstechende Züge, jedoch im Geiste gut erfaßt; „Das Schifferweib" von guter charakteristischer Färbung; „Wenn ich mich still versenke", von A. Rieger, warm empfunden, mehr gehoben durch eine interessante Begleitung als durch hervortretende Melodie. — Es seien diese Lieder somit Allen warm empfohlen, die sich erfreuen an gesunden, deutschen Klängen.

Em. Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor (ohne Begleitung).

Ed. Thiele, Op. 8. Vier Quartette im Freien zu singen für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. 1 Thlr.

— —, Op. 9. Vier Quartette im Freien zu singen für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Ebend. Pr. 1 Thlr.

— —, Op. 10. Vier vierstimmige Gesänge für 3 Soprane und 1 Alt im Freien zu singen. — Ebend. Pr. 20 Sgr.

Wir finden auch in den beiden erstgenannten Werken Op. 8 und 9 den Componisten der eben besprochenen Gesänge wieder. Die Tonart, in der seine Liederharfe gestimmt ist, klingt auch in diesen vierstimmigen Liedern hindurch, bald vernehmlicher bald leiser. Auch hinsichtlich der technischen Arbeit zeigt sich dieselbe Tüchtigkeit, Correctheit und gewandte

Hand. Der vierstimmige Vocalsatz ist mit Discretion behandelt und fließende Sangbarkeit in allen Stimmen zur Geltung gebracht — Eigenschaften, die diesen Liedern den Eingang bei Vereinen leicht machen werden. Wenn der Componist hin und wieder Mißgriffe gethan hat in der Wahl der Texte, so ist das um so bedauerlicher, als in sämmtlichen Liedern ein guter Sangesgeist weht, der zwar nicht in der Neuheit der Gedanken seinen Schwerpunkt hat, aber doch stets eine gewählte Sprache redet und nur dem Edlen und Wahren sich zuwendet. Die Mißgriffe beruhen darin, daß er Texte zu mehrstimmiger Behandlung verwendet hat, die ihrer Natur nach so subjectiv sind, daß sie nur auf ein einzelnes Individuum Anwendung erleiden, von einer Gesammtheit aber vorgetragen, ästhetisch unmöglich werden. Ich verweise beispielsweise nur an das Heine'sche „Wenn ich in Deine Augen seh", welches sich in Op. 8 als Nr. 2 befindet. Aesthetisch gerechtfertigt kann nur bei solchen Liedern die mehrstimmige Behandlung erscheinen, in denen das Individuelle mehr einen typischen Charakter annimmt. Abgesehen jedoch von dieser Ausstellung gebührt diesen Quartetten ein Platz unter denen, die durch ihren musikalischen Werth gut accreditirt sind. Die vier Quartette für drei Soprane und Alt stehen an innerem Gehalte den vorgenannten nach; es erscheint in ihnen mehr eine sich accommodirende Rücksicht als die rückhaltlose, freie Production. Die harmonische Behandlung ist jedoch mit gewandter Hand ausgeführt, für die Stimmen Alles sangbar und fließend geschrieben. —

Em. Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Duetts, Terzetts ꝛc.

Ed. Thiele, Op. 13. Vier zweistimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Bote und Bock. Pr. 1 Thlr.

Der Geist dieser Gesänge ruht auf einer wahren und warmen Empfindung, in der eigentlichen musikalischen Erfindung jedoch leiden sie in Vergleich mit den einstimmigen Gesängen an einer gewissen Mattheit. Sie spannen nicht genug das Interesse, das höhere, geistige Element tritt etwas zu sehr in den Hintergrund, und der Gefühlsausdruck erzeugt hin und wieder einige Eintönigkeit. Natürlich erkennt man auch in ihnen den kundigen Musiker. Hätte aber der Componist eine concisere Form diesen Gesängen gegeben, so würde durch den Wegfall mancher Bängen der Eindruck ein entschiedenerer sein. Nr. 1 „Im Walde" von Eichendorff, hat nicht genug Energie des Gefühls. Eine weitgelungenere Auffassung findet sich bei Mendelssohn in dessen vierstimmigen Gesängen, Op. 59, Nr. 3. — Nr. 2, „An die Entfernte" von Apel, wird mehr durch eine gut gewählte harmonische Begleitung als durch eine bedeutungsvolle Melodie gehoben. Nr. 3 „Zuversicht" von L. Tieck, läßt in der Sprache die wünschenswerthe Gewähltheit vermissen; der Schluß neigt sich sogar dem Gewöhnlichen zu. „Weihnachtsgesang" Nr. 4 kann ebenso wenig als wohlgelungen bezeichnet werden, da die nöthige Weihe darin der musikalische Ausdruck nicht erreicht hat; es ist zu viel Aeußerlichkeit und Gemachtheit dabei sichtbar, die Empfindung fließt nicht genug aus einer inneren Erregtheit. Sehr nahe liegt die Vermuthung, daß der Componist zu rasch hintereinander geschaffen und im übergroßen Eifer nicht immer die rechte Stunde des Schaffens abgewartet hat. Da er jedoch von guter Begabtheit sich gezeigt hat, so kann es nur in seinem Interesse sein, diesen Punkt nicht zu übersehen, so wie gleichfalls den fortschreitenden Bestrebungen der Neuzeit die nöthige Aufmerksamkeit nicht zu versagen.

Em. Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

C. F. Weitzmann, Geschichte des Septimen-Accordes. — Berlin, 1854, E. Trautwein'scher Buch-Verlag (J. Guttentag).

Der Verfasser dieses interessanten Werkchens fühlte sich zu dem Unternehmen, in einer gedrängten historischen Uebersicht die Dissonanz der Septime von ihrer ersten praktischen Anwendung an zu verfolgen, durch die neuesten Bestrebungen und Forschungen eines W. Opelt, S. Stehlin, C. Wöltje, O. Kraushaar, T. W. Richter und vor Allen M. Hauptmann's auf dem Gebiete der Musikwissenschaft veranlaßt, Bestrebungen, durch die jedenfalls eine wesentliche Umwälzung auf diesem Felde angebahnt und vorbereitet wird. Weitzmann giebt neben der Geschichte des Septimen-Accordes in Kürze ein Resumé der Regeln, welche über Vorbereitung und Auflösung der Septime in älterer Zeit aufgestellt worden sind bis zur Lehre von dem vollständigen Terzquintseptimen-Accorde, fügt schließlich auch noch seine eigenen Ansichten über den Septimen-Accord im Allgemeinen und über die zu-

künftige Geſchichte deſſelben bei. Es ſind letztere nicht weniger von Intereſſe, als die geſchichtlichen Notizen, und fordern den Theoretiker eben ſo zur Forſchung auf, als der Ueberblick über die allmäligen, zu totalen Umwälzungen führenden Entwickelungen der Muſikwiſſenſchaft für jeden Muſiker belehrend und anregend ſein wird.

Das Reſultat ſeiner hiſtoriſchen Forſchungen legt der Verfaſſer in folgenden Worten nieder, durch die er zugleich zeigt, auf welchem Wege allein die Muſikwiſſenſchaft zu einem feſten und unumſtößlichen Abſchluſſe gelangen kann:

„Die Anſichten vom Wohlklange waren, wie wir aus dieſer kurzen hiſtoriſchen Skizze ſchon erſehen werden, von jeher ſehr verſchieden, oft ſogar widerſprechend; es hat deshalb auch zu keiner Zeit eine unfehlbare, feſtſtehende und allein gültige muſikaliſche Grammatik gegeben. Der Sinn kann irre geleitet, das Ohr verwöhnt werden, und der Verſtand allein wird einmal die Geſetze eines poſitiven Wohlklanges ergründen und feſtſtellen. So iſt denn auch die bloße Gefühlsmuſik vergangener Jahrhunderte längſt in Vergeſſenheit gefallen, während die reine Verſtandesmuſik derſelben zu allen Zeiten ihre Geltung finden wird."

Das Ganze zeugt von vielem eigenen Forſchen auf dem weiten Gebiete der muſikaliſchen Theorie, von einer gründlichen Erkenntniß des Gegenſtandes, und kann als ein ſehr ſchätzenswerther Beitrag zur Geſchichte der Muſikwiſſenſchaft, wie zu dem Neubau der Theorie ſelbſt gelten.

F. G.

Aus Weimar.

Wenn in dieſen Blättern ein Bericht mit vorſtehender oder ähnlicher Ueberſchrift über muſikaliſche Ereigniſſe erſchien, ſo konnte man ſtets gewärtigen den Namen Franz Liſzts als Motors aller bedeutſamen Vorgänge hierſelbſt erwähnt zu finden. Er iſt als die mittelbare Urſache der Bewegung anzuſehen, welche in der muſikaliſchen Welt beider Hemiſphären entſtand, und deren endliche Abklärung noch in weiter Ferne zu liegen ſcheint. Wie immer auch über dieſe Bewegung geurtheilt werden möge, ſo iſt Eines unläugbar: die bewegenden Elemente ſelbſt ſind poſitiver Natur, und ihre bisherigen Träger: Schumann, Berlioz, Wagner ſind Producenten, deren Werke als Objecte der Bewegung wohl angegriffen, aber nicht negirt werden können. Die Oppoſition — resp. Reaction hingegen muß ſich mit ſterilen pſeudotheoretiſchen Unterſtellungen behelfen und wartet noch und ſoll allem Anſchein nach ewig warten auf ein ſchaffendes Talent, welches ſie in der Gegenwart oder nächſten Zukunft als Schildhalter ihrer deſtructiven Propaganda proclamiren könnte. Natürlich! dieſe Oppoſition behauptet ſtets, daß die Gegenwart nicht beſtehe, nicht beſtehen dürfe: ſie verhält ſich rein negativ; aber aus Nichts wird Nichts.... Umgekehrt ſind die poſitiven Beſtrebungen der Bewegungspartei (wenn der Name Partei hier überhaupt in genuiner Bedeutung am Platze iſt) im erfreulichſten Wachsthum begriffen, und in kürzeſter Friſt wird ſich zu den altbewährten Namen, welche im goldenen Buche ihrer Geſchichte ſtrahlen, wohl noch mehr als ein neuer geſellen. Ich irre nicht, wenn ich an die Spitze der letzteren denjenigen Franz Liſzt's in ganz anderem Sinne ſtelle, als man bisanhin anzunehmen gewohnt und geneigt war. — Als die Herrſchaft der techniſchen Richtung, welche durch Spohr und Hummel vertreten war, durch die Erſcheinung Paganini's und Liſzt's erſchüttert wurde, entſtand eine ſchwer zu beſchreibende Confuſion der Meinungen über Zulaſſungsfähigkeit ſolcher Neuerer. Man betrachtete ſie als Fragezeichen unter den Interpunctionen des großen und unvertilgbaren Fortſchrittstheoremes, auf welche die bequemſte Antwort keine wäre. Duldſame Kritiker gaben jene Erſcheinungen für Meteore aus, deren Glanz man einen Augenblick begafft, die aber bald ſpurlos verſchwinden. Kläglicher Irrthum! Spohr's Proteſt gegen einen weſentlichen Theil der Paganini'ſchen Technik konnte nicht verhindern, daß dieſelbe ſich im Ganzen und Großen verallgemeinerte, und nunmehr in ihren Grundzügen Eigenthum jedes Kapelliſten vom erſten Pulte iſt. Die Bedenken gegen Liſzt beantwortete die Zeit mit einem einzigen großen Schlußpunkte und Gedankenſtriche, welche ſie hinter den Bericht von dem, was man heutzutage noch die Hummel'ſche Periode nennt, ſetzte. Kritiſirende Schwachköpfe gefielen ſich ſtets darin vorzugeben, daß die Liſzt'ſchen Clavierecompoſitionen für jeden Spieler, den Autor ſelbſt ausgenommen, unausführbar wären. Wenn zugegeben werden kann, daß der Geiſt eines Werkes von ſeinem Urheber immer am beſten und gewöhnlich beſſer als von einem andern Ausführenden wiedergegeben werde, ſo läßt ſich dies auf die Materie nicht anwenden. Ein großer Theil Liſzt'ſcher Clavierſtücke iſt ſorgfältig und methodiſch conſequent befingerſatzt. Der Fingerſatz iſt ein Materiell-Techniſches, was von jedem Individuum, welches mit geſunden und geraden Gliedern ausgeſtattet iſt, durch Fleiß und Uebung erlangt werden kann. Daß alle Liſzt'ſchen Werke ohne Ausnahme in größter Vollkommenheit wiederzugeben ſind, hat ſich am beſten bewahrheitet, ſeitdem Liſzt ſich die Mühe ge-

nommen, die Studien strebsamer Kunstjünger persönlich zu leiten: Hans v. Bülow, welcher bereits die bedeutendsten Plätze Deutschlands besucht hat, und der eben von Weimar abgehende Carl Klindworth liefern die schlagendsten Beweise dafür.

Was indessen von der Zuhörerschaft wie der Kritik, welche sich mit den allenthalben noch im frischesten und nachhaltigsten Andenken stehenden persönlichen Vorträgen Liszt's beschäftigten, zunächst aufgefaßt wurde, war lediglich ein Aeußeres und Besonderes, nämlich die Außenseite der technischen Execution, welche wegen ihrer über alles Dagewesene hinausragenden Vollendung zuerst frappirte. Ein zwar auch noch Aeußeres aber Allgemeines, den Styl der Execution mag man sich instructiv zur beiläufigen Wahrnehmung gebracht haben, allein man findet in der zeitgenössischen Presse nirgends ein bewußtes Eingehen darauf. — Daß ein Künstler, welcher technisch das Clavierrepertoir aller Zeiten und Style beherrschte und die Summe aller in denselben vereinzelt vorhandenen bedeutenden Elemente zu beliebiger Verfügung hatte, welcher, nebenbei mehrseitig gebildet, mit der Literatur der lebenden Culturvölker vertraut, im Verkehr mit einer großen Anzahl ihrer bedeutendsten literarischen und künstlerischen Größen, sich im Laufe eines Decenniums mit allen innern und äußeren musikalischen Zuständen Europas von Gibraltar bis Petersburg, von Constantinopel bis London durch persönliche Anschauung aufs Laufende gesetzt, — dazu gelangen müßte, generelle und objective Maßstäbe für die musikalische Wirkung zu finden, und denselben gemäß eine eigenthümliche virtuose Form zu constituiren, ist eine weitere Thatsache, die man recht gut begreifen kann, die aber annoch nicht begriffen ist.

Indessen ist die Persönlichkeit Liszt's als Künstler seit sechs Jahren der Welt ferne gerückt; man hat ihn seither in nicht specifisch musikalischen Kreisen nur als eifrigen und ersten Protegonisten für diejenige Richtung nach dem modernen Kunstideale kennen gelernt, welche er gleich einsichtsvoll, kräftig, offen und hingebend am Dirigentenpult und vom Schreibtische aus vertrat. Abgesehen von der localen Wirksamkeit Liszt's als Dirigent glaubt Referent angesichts der letzten Befehdungen, welche demselben in Folge seiner Thätigkeit beim Carlsruher Musikfeste erstanden sind, doch die Behauptung aufstellen zu können, daß die sämmtlichen deutschen Kapellmeister — seine Collegen in Partibus — eine umfassendere und geistig wie technisch bedeutendere Thätigkeit nicht entfaltet haben. Ref. kennt Liszt's Direction seit 4 Jahren, und hat in dieser kurzen Frist, während welcher sich derselbe überdem im Ganzen mehr als 15 Monate jeder officiellen Activität enthielt, und in gänzlicher Zurückgezogenheit lebte, doch eine große Anzahl zum Theil sehr schwieriger Werke mit mäßigen Gesangs- und Orchesterkräften von ihm einstudiren und in Aufführungen leiten sehen, wie z. B. die 9te Symphonie v. Beethoven, Benvenuto Cellini, Faust, Romeo, Harold, Francs-Juges von Berlioz, Faust, Manfred, 4ten Symphonie, Hornconcert von Schumann, Messias von Händel, 3te Symphonie, Frühlingsphantasie von Gade, Elias, Walpurgisnacht, Antigone, Athalia von Mendelssohn, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Liebesmahl von Wagner, Mose von Marx u. s. w. — Diejenigen deutschen Kapellmeister, welche Aehnliches von ihrer Thätigkeit in den letzten Jahren zu berichten haben, mögen sich melden. — Diesen Zweig von Liszt's Wirksamkeit zu premiren, ist jedoch weniger Zweck gewärtiger Zeilen. Sie nahm nur den kleineren Theil seiner Zeit in Anspruch, während der rastlos strebende Geist des Künstlers den größeren in anderer folgereicherer Richtung verwendete. Der Augenblick ist da, wo die Resultate mehrjähriger Studien und Anstrengungen der Oeffentlichkeit näher gerückt werden. Das erste nachhaltigst bedeutungsvolle dieser Resultate ist die Herstellung eines mustergültigen Claviersatzes, welcher gegründet ist aus dem Aggregat aller Momente, die gezogen werden konnten aus dem Vergleiche zwischen dem genuinen Vermögen des Instrumentes und seiner Assimilation der Effecturung fremder Instrumentalcomplexe einerseits, und der Steigerung aller historischen Wirkungen nach Maßgabe eines auf Verbesserung des Instrumentes und der Applicaturen basirten Fortschrittes anderseits. Liszt wollte die monumentale Reformation des Claviersatzes, welche mit Ausnahme von kaum sechs Compositeuren der Gegenwart der übrigen gedankenlosen Masse noch ein böhmisches Dorf zu sein scheint, nicht vollenden, ohne an sich selbst zuerst das schlagendste Beispiel der Kritik zu statuiren, welches die Componisten en bloc an sich und ihrer Vergangenheit in positiver Weise nachahmen sollten. Die totale Ueberarbeitung der achtzehn großen Etuden und sämmtlicher ungarischen Rhapsodien zeugen hiervon. Allein der Styl, welcher als technische Seite der virtuosen Form sich ausprägt, konnte in der Kunstgeschichte nur dann auf allgemeine und nothwendige Berechtigung Anspruch machen, wenn seine Verhältnisse zur absoluten Idee sowie zur Historie nachgewiesen waren. In letzterer Hinsicht war durch die Effectuirung und Uebertragung einer großen Menge der verschiedenartigsten Werke anderer Autoren von längerer Zeit her die Kritik der früheren Clavierschreibart gemacht. Was aber das Verhältniß des neuen Clavierstyles zur Idee des Kunstwerkes selbst anlangt,

so mußte Liszt die Zeit abwarten, wo er in Ruhe die Abklärung seines individualen Gehaltes vornehmen konnte. Wie er diese Zeit benutzt, wie er die außerordentliche Elasticität und Darstellungsfähigkeit seines Styles gerechtfertigt, beweisen Werke, wie sein Concertsolo, Scherzo (die wilde Jagd), Sonate, Fantasie, „après la lecture de Dante", und seine Clavierconcerte, Schöpfungen, welche zum Theil veröffentlicht, zum Theil unter Presse sind. —

Zu keiner Zeit war die Stylloſigkeit in der Kunst mehr eingerissen, als heutzutage. Wer irgend eine Idee einer musikalischen Idee hat, der untersucht wenig, welche Form sie erheische, oder für welche Ausführungsmittel sie passe. Sie wird in Hinsicht der sinnlichen Wirkung, auf welche es in der Musik ganz naturgemäß doch ankömmt, so sorglos wie möglich notirt, und soll talis qualis als Kunstwerk gelten. Leider ist dies nicht nur von Dilettanten, sondern auch von manchen Fachleuten, die schon einen bedeutenden Ruf haben, zu sagen. Vernachlässigung des sinnlichen Wohlklanges und Formlosigkeit im Großen sind an der Tagesordnung. Es war zwar natürlich, daß auf den Objectivismus, welcher mälig in den sterilen Sand fixer und starrer Formen verrann, ein Subjectivismus folgte, welcher zu Gunsten der absoluten Idee gegen jenen Formalismus reagirte; allein es liegt nahe, die Erfüllung des modernen Ideales in der richtigen Mitte zu suchen. Wir haben der Exempel in den letzten Decennien mehre gehabt, daß sehr begabte Künstler lange producirten und zwar aus der Mitte eines bedeutenden Ideenkreises heraus, bevor sie im Stande waren, ihren idealen Gehalt in adäquate künstlerische Form zu bringen. Muß auch zugegeben werden, daß diese Einseitigkeit der entgegengesetzten bei weitem vorzuziehen ist, so ist und bleibt es doch eine Einseitigkeit, welche nie und nimmer als Norm wahrhaft künstlerische Gestaltung hingestellt werden darf. Liszt hat es vorgezogen, sich der Form im weitesten Sinne und Umfange Herr zu machen, ehe er daran dachte, seinen künstlerischen Inhalt an die Welt zu vermitteln. Es ist dies ein Beweis für seine hohe Achtung vor dem Ideale und der Aufgabe der Gegenwart. Wie lange hat er sich Mangel an Productionsvermögen, Sterilität an eigener Erfindung verwerfen lassen, ohne sich dadurch zu einem voreiligen Schritt in ein Kunstgebiet bewogen zu sehen, welches er nur mit der größten Pietät gegen das viele von großen Vorfahren geleistete Vortreffliche betreten zu dürfen glaubte? Erfüllt von dem lebensvollen Complexe eigener Gefühle und Gedanken voll Tiefe und Erhabenheit, sich stets in den umfangreichsten Kreisen des geistigen Lebens der Gegenwart bewegend, und reich an Reflexen einer anregungsvollen Vergangenheit konnte er die Invectiven einiger jungen Literaten und Musiker ohne Namen, Talent, Erfahrung und guten Willen ungerührt an sich abprallen lassen. — Weiterhin jedoch mußte es sich für Liszt nicht nur darum handeln Formalist in abstracto zu werden. Vielmehr mußte er darauf bedacht sein, seinen abgeklärten individualen Gehalt mit der bisherigen Ausbildung verschiedener formaler Organismen zu vergleichen und aus dieser Vergleichung eine Ausdrucksweise abzuleiten, welche im Stande war, sein innerstes Wesen ins Leben zu vermitteln. Wer einigermaßen mit Liszt's bisherigen Publicationen vertraut ist, wird den vordringenden Hang derselben zur Lyrik nicht verkennen können. Daß er nach Erfüllung seiner Mission hinsichtlich der Umbildung des Clavierspieles und Satzes seine künstlerische Befriedigung in der symphonischen Lyrik zunächst suchen und finden würde, war vorauszusehen. Indem ich dieses Blatt beschreibe, kann jene Voraussicht als erfüllt bezeichnet werden und es liegt eine größere Reihe von Orchesterwerken vollendet in dem Portefeuille des Künstlers, welche im Verlaufe der nächsten Monate insgesammt zur Aufführung gelangen sollen. Einen glänzenden Anfang damit machte Liszt durch die Vorführung eines großen symphonischen Prologes zum „Orpheus" welcher am 16ten Februar vor Aufführung der gleichnamigen Oper von Gluck executirt wurde. Bald darauf (im Concert für den Pensionsfond, 23ster Febr.) hörten wir von ihm eine symphonische Dichtung, „Les Préludes" betitelt, und eine Vocalcomposition „An die Künstler". Ein Entwurf dieser letztern war schon in Carlsruhe zur Aufführung gelangt und mehrseitig ungünstig beurtheilt worden. Nunmehr ist dieselbe, aufs sorgfältigste ausgearbeitet, publicirt, und der allgemeinen Kenntnißnahme zugänglich, was nicht verfehlen wird, kritische Expectorationen, wie die einiger süddeutscher Blätter im verwichenen Herbste, auf das richtige Maß zurückzuführen. — Man kennt die zahlreichen Vorurtheile, welche Unverstand, Neid und Gehässigkeit gegen Liszt in Schwang gebracht haben. Dieselben grassiren hier in Weimar nicht minder als anderswo, wenn auch zugestanden werden muß, daß sie in erfreulicher Abnahme begriffen sind. Ich darf hinzufügen, daß das Weimar'sche Publikum durch sehr viel Bedeutendes, was ihm zu Gehör gebracht worden ist und noch fortwährend in größerem Maße geboten wird als den Bewohnern Berlins und Dresdens z. B. — etwas anspruchsvoller geworden als irgend einem Debutanten lieb sein kann. Eine gute Aufnahme seines Wer-

kes dahier kann daher jedem Compositeur nur angenehm sein; eine enthusiastische ist selten. Letzterer Art war indeß gleichwohl die, deren sich die genannten Liszt'schen Werke zu erfreuen hatten. Man würde Unrecht thun, den Werth dieser letztern blos nach ihrem Erfolge zu bemessen. Allein im vorliegenden Falle kömmt etwas darauf an. Wenn eine gewöhnliche Natur Gewöhnliches in gewöhnlicher Form sagt, so wird jede gemischte Zuhörerschaft mit solchem Kunsterzeugnisse alsbald zurecht kommen, es auf alle Fälle sogleich zu begreifen und zu würdigen im Stande sein. Dies findet auf die Werke, welche Liszt vorführte, keine Anwendung. Durchaus individuell, eigen, originell in Form und Idee, konnten sie nur durch die größte Klarheit des Inhaltes und die Fülle schöner sinnlicher Erscheinung sich sogleich den Weg in die Sympathie der Zuhörer bahnen. Daß der Künstler den richtigen Weg zur Darlegung seines innersten Wesens nach den Anforderungen des modernen Ideales gefunden, liegt am Tage. Die Aufführung von 4—5 weiteren Werken welche bevorsteht, wird diese Ansicht in vollem Maße bekräftigen, und es ist für die Geschichte von um so höherer Wichtigkeit vom ersten Auftreten Liszt's, des Symphonisten, Act zu nehmen, als die Tragweite desselben außer aller Berechnung steht. In der That scheint Liszt keine „neuen Bahnen" wandeln zu wollen. Es geht ein einziger gerader Weg von einem Punkte zum andern. Alle anderen sind krumme. Dieser einzige gerade Weg ist der nächste und der beste. Jeder der von seinem Standpunkte aus sich dem Kunstideale nähert, kann nur diesen einzigen Weg zu finden und zu wandeln wünschen. Er ist der älteste und der — neueste. Liszt hat ihn für sich gefunden. Wohl ihm darum! Möge er ihn auf dem Gebiete der Kunst, das er jetzt betritt, rüstig und lange wandern! —

Einige Bemerkungen

in Bezug auf das Singen in der Volksschule, und schließlich ein Wort zur Verständigung.

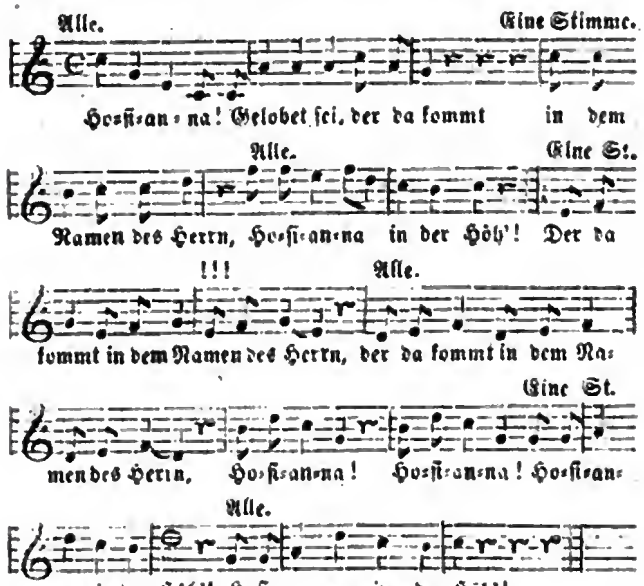
Von Gustav Flügel.

Zur Ausübung der Musik überhaupt, wie des Singens in's Besondere, gehört vor Allem, daß Gehörsinn vorhanden und derselbe auch mindestens so weit bildsam ist, daß das Ohr des Sängers nicht nur reine Töne von unreinen, sondern auch, in Bezug auf den Text, schwere Sylben von leichten unterscheiden lernt und für das quantitative Verhältniß der Töne zu den Sylben möglichst empfänglich wird. Das scheint sich ganz von selbst zu verstehen, und doch — wie oft vermißt man diese ersten musikalischen Haupterfordernisse selbst bei Solchen, die schon weit über die ersten Anfänge hinaus zu sein meinen, ja selbst bei jungen Männern, die sich dem Lehrerstande widmen wollen.

In vielen Fällen mag die Schuld an einem zu mangelhaft genossenen Elementar-Unterrichte, der gar nicht gründlich genug ertheilt werden kann, liegen; bisweilen auch an gänzlicher Unfähigkeit. In diesem Falle sollte man bei der Aufnahme solcher junger Leute in ein Seminar doch mehr berücksichtigen, daß vom Elementarlehrer auch der Unterricht im Singen gefordert werden muß. Hier ist aber ein großer Uebelstand, daß angehende Lehrer, die in allen übrigen Unterrichts-Gegenständen recht tüchtig zu werden versprechen, nicht selten keine musikalische Befähigung haben und doch Sing-Unterricht ertheilen müssen. Was ist für die Schule die Folge davon? Durch unreines Vorgeigen (denn das Vorsingen verbietet sich oft von selbst durch den Mangel an Stimme) werden die Kinder von Haus aus an unreine Töne gewöhnt; die Unsicherheit des Lehrers giebt sich auch in einem mangelhaften Taetgefühle kund, woraus ein stetes Hin- und Herschwanken, also das Gegentheil von Frische und Festigkeit, entsteht; in Summa: zu einer eigentlichen Lust und Freude am Gesange kann es weder beim Lehrer noch bei den Schülern einer solchen Classe nimmermehr kommen. Und doch ist Selbsterkenntniß auf hier schwer.

Jeder, wer in irgend einem Fache über die Mittelmäßigkeit hinausgekommen ist, weiß, wie viel dazu gehört, sich in Gegenständen des Wissens oder der Kunst ein eigenes Urtheil zu bilden. Bedenkt man das Vielerlei, was von einem Elementarlehrer verlangt wird, so kann es nicht befremden, wenn Viele in der Regel (doch keine Regel ohne Ausnahme) in musikalischen Dingen, und speciell in Beurtheilung eines Gesangstückes, nie zu einem selbstständigen Urtheile gelangen, was auch gar nicht nöthig ist. Denn: es sind Wegweiser und Leitfaden vorhanden, wenn sich ein junger Lehrer nur weisen und leiten lassen will. So kann z. B. Hentschel's Abhandlung „der Unterricht im Singen" in Diesterwegs Wegweiser (Essen, bei Bädeker 1850), eine Arbeit, die eben so sehr von der Gründlichkeit, als von der Erfahrung und Kenntniß des Verfassers zeugt, zur Nachachtung nicht dringend genug empfohlen werden. Leider sind aber Viele unserer jungen Lehrer aus Mangel an Erfahrung und aus Unkenntniß mit der Bedeutung ihrer zu lösenden schwierigen Auf-

gabe, nur zu leicht geneigt, ins Weite zu ſchweifen und Lieder und Geſänge nach ihrem Belieben auszuwählen. Was aber bei ſolcher Auswahl nach eigenem Gutdünken herauskommt, habe ich kürzlich erfahren, wo mir ein junger Lehrer, ganz unbefangen und in der Meinung mir eine Freude zu bereiten, folgendes „Hoſianna", was er mit den Kindern der Unterclaſſe eingeübt hatte, vorſingen ließ.



(Lehrbüchlein für Schule und Haus von G. L. W. Kühnlein. Erlangen, Heyder und Zimmer 1851, S. 30, Hoſianna. —

Wer den Kindern einen ſo widernatürlichen, unmelodiſchen Singſang in beſter Meinung zu bieten vermag, deſſen Ohr iſt gewiß nicht empfänglich für das quantitative Verhältniß der Töne zu den Sylben, denn ſo arge Verſtöße gegen Hebung und Senkung müſſen ſchon beim erſten Durchleſen in's Auge ſtechen. Derartige Mißgriffe, die ein muſikaliſcher Menſch gar nicht für möglich hält, werden durch Ordnung und Planmäßigkeit, die bei jedem Unterricht, namentlich aber im Claſſen-Unterrichte walten müſſen, vermieden werden. Wenn drei Lehrer an einer Elementarſchule in der Unter-, Mittel- und Oberclaſſe arbeiten, von denen jeder in ſeiner Claſſe, nach eigener Auswahl, wie es wohl nicht ſelten der Fall ſein mag, ſingen läßt, ſo kann hieraus nimmermehr die nöthige Stufenfolge, Einheit und Uebereinſtimmung hervorgehen.

Um dieſe zunächſt an unſerer Seminar-Uebungsſchule zu erreichen, habe ich, im höhern Auftrage, für jede der drei Claſſen der Elementarſchule ein Minimum an Chorälen und Liedern, unter dem Titel: Einjähriger Geſang-Curſus für Elementarſchulen", ausgewählt. Dieſes Büchlein iſt neulich in Nr. 18 dieſer Blätter von Hrn. Louis Kindſcher angezeigt worden. Hr. K. ſagt am Ende ſeiner Beurtheilung wörtlich: „Trotz alledem hat aber Ref. den Wunſch nicht unterdrücken können, daß der Autor für das viele Alte und Wohlbekannte, das man nun einmal in allen neuen Liederausgaben zum Ueberdruß vorfindet, mehr Eignes und Neues gegeben hätte, wozu er auch ſchon den Beruf hat. Dadurch würde dann die Literatur für Kindergeſang wieder einen friſchen, wirklichen Zuwachs erhalten, anſtatt ſich wie bisher in ihrem gewohnten Kreiſe herumzubewegen."

In dieſer „engſten Auswahl" konnte und durfte es gar nicht in meinem Plane liegen „Neues" zu bringen, vielmehr habe ich Eignes (bis auf ein einziges, als Anhang erſcheinendes Lied) principiell vermieden und vermeiden müſſen, und hier nur wahrhaft Volksthümliches, Bewährtes aufgenommen, weil keinem Kinde unſere guten, alten, deutſchen Volkslieder unbekannt bleiben dürfen, vielmehr dieſe die Grundlage alles Singens bilden müſſen, worauf dann ſpäter weiter gebaut werden kann. Hier galt es alſo nur Lehrern und Schülern der Volksſchule eine ſtufenweiſe Aufeinanderfolge, einen Leitfaden, eine Auswahl des allernöthigſten und unentbehrlichſten Singſtoffes (aus Chorälen und Liedern beſtehend) zu bieten.

Es muß mit beſonderer Betonung geſagt werden, daß die unumgänglich nöthigen Gehör- und Grund-Uebungen beim Singen in der Volksſchule leider noch gar zu ſehr verabſäumt werden, oft: weil ſie vielen Lehrern „zu unbequem" ſind, oder: weil ſie ſich keine zu bilden wiſſen. Um dieſem Mangel in etwas abzuhelfen, verſuchte ich aus jedem Liede der Unter- und Mittelklaſſe (und zwar oft mit denſelben Noten wie ſie im Liede ſelbſt vorkommen) einen Sing-Uebungsſtoff zu ziehen, der ſtrebſame Lehrer zu den nöthigen Vorübungen anzuregen vielleicht geeignet wäre, und zugleich durch Beiſpiele zu zeigen, wie man ſich einen muſikaliſch-ſingbaren Uebungsſtoff aus dem zu übenden Liede leicht ſelbſt bilden kann. An Lieder-Sammlungen, wo es gleich in der Vorrede heißt: „Bei weitem die meiſten Melodien ſind Compoſitionen des Herausgebers", fehlt es nicht. Es giebt auch ein „deutſches" Liederbuch für Schulen, mit Compoſitionen von italieniſchen und franzöſiſchen Opern-Componiſten von Roſſini bis auf Meyerbeer, Kücken mit eingeſchloſſen. Vor dergleichen Unfug iſt doch nur zu warnen.

So viel zur Verſtändigung.

Mein Beitrag zu der Literatur des Kindergesanges in der Volksschule ist jetzt erschienen in einem eignen Werkchen (Op. 35) unter folgendem Titel: „Preußische Königs- und Helden-, Kriegs- und Siegeslieder zum Gebrauch in Schulen, höheren Lehr-Anstalten und in der Armee".

Kleine Zeitung.

Leipzig. Achtzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 2ten März. — Ouvertüre zu Lord Byrons „Manfred" von R. Schumann; Arie aus der Oper „Die Entführung aus dem Serail", gesungen von Hrn. Schneider; Concert für das Violoncell (A-Moll, Manuscript), componirt und vorgetragen von Hrn. Friedrich Grützmacher (Mitglied des Orchesters); Adelaide von Beethoven, gesungen von Hrn. Schneider; Réverie, Phantasie für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Frau Rudolph. Zweiter Theil: die heroische Symphonie von Beethoven. — Hr. Schneider, eines der schätzenswerthesten Mitglieder unserer Oper, bewährte sich in den beiden genannten Gesangsstücken als ein tüchtig gebildeter Sänger und fand die gebührende Anerkennung. Beide Piècen eigneten sich vorzugsweise für das Naturell des Sängers, besonders gelungen war sein Vortrag der „Adelaide". — Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt, der Leistungen der Frau Rudolph als Harfenistin anerkennend zu gedenken; auch diesmal zeigte sie sich als Virtuosin ihres Instrumentes. Die vorgetragene Composition Parish-Alvars' gehört zu den besseren Erzeugnissen desselben und hat den Vortheil einer größeren Kürze vor vielen seiner anderen Werke voraus. — Hr. Grützmacher spielte die schwierige, mit Geschick gefaßte eigene Composition mit viel Geschmack und einer sehr tüchtigen Technik. Wenn er hin und wieder die beabsichtigte Wirkung nicht ganz erreichte, so lag dies lediglich an dem wenig tonergiebigen Instrumente des Künstlers. — Gegen die Ausführung der beiden Orchesterwerke läßt sich bis auf einige kleine Versehen und Unzulänglichkeiten des ersten Hornes in der Symphonie nichts sagen.

Am 6ten März fand die 1ste diesjährige Hauptprüfung der Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums im Saale des Gewandhauses Statt. Eröffnet wurde dieselbe mit einer Symphonie des Hrn. August Langert aus Coburg unter Leitung des Componisten, von der der 1ste, 2te und 4te Satz zur Aufführung kam. Der Eindruck derselben war ein sehr günstiger, und das Werk muß jedenfalls als einer der namhaftesten Compositionsversuche bezeichnet werden, die in letzter Zeit in diesen Prüfungen gehört wurden. War auch, wie natürlich, der Einfluß der Muster, nach denen der Componist gearbeitet, in jedem Satze erkennbar, so zeigten sich doch auch anderseits unverkennbare Spuren von mehr als gewöhnlichem Talent. Poetischer Sinn, ein gewisser geistiger Schwung, eine gewisse Frische und Lebendigkeit traten deutlich hervor. Ueberhaupt gab diese Prüfung abermals ein sehr erfreuliches Zeugniß von der Wirksamkeit der Anstalt. Die Leistungen erschienen sämmtlich gelungen, mehrere sogar hervorstechend. Sehr anerkennenswerth insbesondere waren, mit Rücksicht auf ihr jugendliches Alter, die Leistungen der beiden Brüder Leopold und Gerhard Brassin aus Leipzig — Concert für das Pianoforte (E-Dur, 1ster Satz) von Moscheles und Variationen für die Violine von F. David, — deren vor kurzem schon bei Gelegenheit eines eigenen Concertes in dies. Bl. gedacht wurde. Das Hervorstechendste jedoch leistete der ebenfalls noch sehr jugendliche Fritz Gernsheim aus Worms, — Serenade (Andante und Allegro giojoso) für das Pfte. von Mendelssohn. — War in den Vorträgen der beiden Brassin neben ungewöhnlicher Fertigkeit Talent unverkennbar, so trat doch anderseits der Charakter des Einstudirten noch deutlich hervor. Eine höher stehende, freiere künstlerische Leistung war die Gernsheim's, die als sehr hervorstechend zu bezeichnen ist. Eine sehr fertige, gereifte Leistung war ferner die des Hrn. Hermann Brinkmann aus Hagen — Phantasie für das Violoncell von Kummer — eines Schülers des Hrn. Grützmacher. Hr. Siegfried Jacobi aus Hamburg spielte den 1sten Satz des David'schen Violinconcertes Nr. 4 fertig und correct. Einen guten Anschlag zeigte Hr. Arthur Hänsel aus Chemnitz, (Symphonie-Concert über holländische National-Gesänge für das Pfte. v. H. Litolff, 2ter und 3ter Satz) nur daß größere Kraft, namentlich in der linken Hand, zu wünschen übrig blieb. Eben so sehr befriedigten die Gesangsvorträge der beiden Damen, Frl. Louise Koch aus Bernburg — Arie aus der Schöpfung — und Frl. Auguste Brencken aus Soest — Arie aus Norma. — Die Erstere zeigte bei nicht hervorstechenden Stimmmitteln verständige Auffassung mit ziemlich deutlicher Textaussprache, Letztere eine gute Geläufigkeit. Sämmtliche Leistungen aber trugen den Charakter des Fertigen, Gerundeten.

Im Theater gastirt gegenwärtig Frl. Agnes Büry. Die sehr schätzenswerthe Sängerin ist bis jetzt zweimal, als Amina in der „Nachtwandlerin" und als Lucia in der Donizetti'schen Oper aufgetreten. Von ihrem vorjährigen Engagement als Sängerin bei unserem großen Concert her noch im besten Andenken stehend, fand Frl. Büry eine sehr freundliche Aufnahme beim Publikum und in der That verdiente sie dieselbe auch reichlich. Seit wir sie nicht gehört, hat sie unleugbare und bedeutende Fortschritte gemacht. Ihre Coloratur ist äußerst correct und brillant, ihre Tonbildung vortrefflich, zu dem hat ihre äußerst wohlklingende Sopranstimme nicht wenig an Kraft und Umfang nach der Höhe hin gewonnen. Wünschen wollen wir ihr jedoch, daß ihr das fremden Sängern nicht günstige hiesige Klima und — die schon

öfter berührten Verhältnisse unserer Oper nicht hindernd in den Weg treten mögen. Frau Gundy hat von beiden Einflüssen, besonders aber von letzterem, seit ihrer hiesigen Anwesenheit leiden müssen. Sie hat bis jetzt noch nicht wieder auftreten können, denn keine der Opern, in denen sie ihre Hauptpartien hat, konnte gegeben werden.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Lablache und die Alboni sind für die nächste Saison der italienischen Oper zu London engagirt.

Als Kapellmeister für das Hofoperntheater zu Wien ist C. Eckert, der frühere Reisebegleiter der Sontag nach Amerika, engagirt.

In Berlin hat bis jetzt Frau Lind-Goldschmidt zwei Mal gesungen, zwei Mal spielte Wilhelmine Clauß; einige Mal das Brüderpaar Wieniawski und jetzt schwingt Vieuxtemps seinen Meisterbogen.

Der Sänger Stockhausen gab in Wien ein sehr besuchtes Concert und wurde seinem Talente wirklich seltener Beifall zu Theil: Theilhaberin des Beifalls war Frl. Cruvelli, Schwester der berühmten Sängerin, die in diesem Concert in Wien zum ersten Male öffentlich auftrat.

Frl. Bochkolz-Falconi erregt in München viel Sensation.

Musikfeste, Aufführungen. Am Todestage Luther's fand in Eisleben ein Kirchenconcert unter Leitung des Hrn. Klauer statt, dessen Programm folgendes war: Kirchliche Festouvertüre über den Choral „Ein' feste Burg" für Chor, Orgel und Orchester von O. Nicolai; Orgelfuge von J. S. Bach; „Hinan zu des Glaubens Höhen", Motette für Männerchor und Orchester von F. W. Sörgel; Arie aus Pauins „Jerusalem, die du tödtest" von Mendelssohn-Bartholdy; Orgelsonate von demselben; Hymnus für Männerchor und Orchester von Anacker; Geistliches Lied mit Orgelbegleitung von F. G. Klauer; Schlußchor „Halleluja" aus dem Messias von Händel für gemischten Chor und Orchester.

Neue und neueinstudirte Opern. Halevy's „Blitz" ist in Brünn zum ersten Male gegeben worden.

Meyerbeer's „Stern des Nordens" soll unter Leitung des Componisten am K. K. Hofoperntheater in Wien in Scene gehen. Die deutschen Journale notizpauken und lobtrompeten das zweifelhafte Licht dieses Nordsterns auf alle erdenkliche Art.

Verdi's „Attila" ist in Stuttgart, desselben Componisten in Venedig durchgefallener „Troubadour" in Madrid zum ersten Male gegeben worden. München bereitet seinen „Rigoletto" vor.

Auszeichnungen, Beförderungen. Lindpaintner ist zum Mitglied der Prager Tonkünstler-Gesellschaft ernannt.

Vermischtes.

Johanna Wagner hat ihren Proceß mit Lumley, dadurch aber noch mehr die Sympathien des Londoner Publikums gewonnen.

Der Herzog von Coburg-Gotha hat Liszt eingeladen, Ende dieses Monats die Generalprobe und die erste Aufführung seiner neuen Oper in Gotha zu dirigiren und Letzterer die Einladung angenommen.

Die 640ste Vorstellung des „Don Juan" wird in Wien vorbereitet.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Gesang.

G. Flügel, Op. 35. Preußische Königs-, Helden-, Kriegs- und Siegeslieder zum Gebrauche in Schulen, höheren Lehranstalten und in der Armee. Für Kinder- und Männerstimmen. Neuwied, Heuser. 4 Sgr.

Das Werkchen entspricht dem auf dem Titel angegebenen Zwecke nach allen Seiten hin und verdient deshalb die angelegentlichste Empfehlung, namentlich für preußische Schulen. Die hier gegebenen Lieder (Texte von den bedeutendsten Dichtern aus der Zeit des Befreiungskriegs und der Gegenwart) sind bei aller Einfachheit doch sehr ansprechend und werden Jung und Alt interessiren. Für Kinder sind vorzugsweise Nr. 1—10 entsprechend, die übrigen sieben Lieder sind

etwas schwieriger und daher mehr für Männerchöre oder höhere Schulanstalten geeignet. In einem kurzen Vorworte macht der Componist die Gesanglehrer an höheren Bürgerschulen und Gymnasien darauf aufmerksam, daß die Lieder da, wo bei manchen Schülern die Mutation der Stimme bereits eingetreten, in entsprechender Weise zu transponiren seien. Das dem Prinzen von Preußen gewidmete Werkchen wird bei dem billigen Preise auch eine sehr willkommene Gabe für die Soldaten der preußischen Armee sein.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

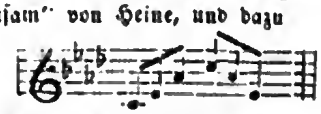
Lieder und Gesänge.

Eduard Hille, Op. 16. Drei Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianoforte. Hannover, Nagel. 10 Ngr.

Von diesen drei Liedern ist das erste „Am Morgen" hervorzuheben, es trifft die Stimmung. Eine selbstständige Melodie hat es allerdings nicht; denn sie mußte dem Choral, „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" welchen der Baß singt, zum Opfer fallen und ihm zu Liebe sich in gewisse Gänge fügen, die sie ohne jene Rücksicht nicht genommen hätte. Demungeachtet macht das Ganze einen guten Eindruck, weil es von einem guten Geiste beseelt ist. Der Text hat auch keine Verrenkung und Wiederholung erlitten, was in den übrigen zwei stattfindet, die in musikalischer Hinsicht unbedeutend sind. — E. K.

W. W. Steinhart, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Stuttgart, Ebner. 20 Ngr.

Ob „die Königin Sophie der Niederlande", wie die Widmung auf dem Titelblatte lautet, sich über diese Lieder gerade übermäßig freuen wird, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, wohl aber, daß der Componist derselben, Mitglied der K. Würt. Hofkapelle, keinen Beruf zur Liedcomposition hat. Hätte er sich das Modell dazu von seinen Kapellmeister Hr. P. v. Lindpaintner geholt, so würde er wenigstens die schmeichelhafte Aussicht haben, im Munde der Harfenmädchen fortzuleben. Leider jedoch scheint ihm diese Hoffnung versagt zu sein. Denn ein solch triviales Gemache, wie es in diesen Liedern sich findet, wo doch einzelne Texte wenigstens genug Anlaß zu poetischer Ausbeute gaben, dürfte selbst für diese keinen Reiz haben. In Bezug auf die Texte hat sich der Componist sehr hoch verstiegen. „Ein Fichtenbaum steht einsam" von Heine, und dazu



— gar nicht übel. Zu dem Heine'schen: „ich wollt' meine Schmerzen ergössen sich ꝛc." hat er für nöthig gefunden, den Dichter, der sich wahrscheinlich nur halb ausgesprochen hat, noch eine zweite Gegenstrophe von einem gewissen Dr. Büchele hinzuzufügen, à la Falk zu dem Göthe'schen: „In allen Wipfeln ist Ruh." Desgleichen findet sich eine solche Ergänzung und Verbesserung des Dichters in Nr. 2. Gegen solche Octroyirungen aus dem musikalischen Süden unsers Vaterlandes wollen wir einstweilen einen bescheidenen Protest einlegen. E. K.

J. Dessauer, Op. 54. Frühlingslied, Gedicht von Wolfgang Müller, für eine Sopranstimme mit Begleitung der Violine und des Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Ein Gesang, der zwar ein großes Geschick in der Behandlung der Singstimme, auch das längst anerkannte Talent Dessauers zu Liedcomposition bezeugt, seiner Fassung nach aber auf einem längst überwundenen und abgethanen Standpunkt steht. Mit der Declamation, den Textwiederholungen ꝛc. ist es nicht sehr genau genommen und wenn auch die obligate Violine sehr effectvoll und brillant gesetzt ist, so sieht man nicht recht ein, wozu diese glänzende Begleitung zu dem einfachen Liede nöthig ist, wenn dieses nicht das elegante Kleid angezogen hat, um in den Salons als courfähige Person auftreten zu können.

Ed. Prosch, Lied „die Liebe saß als Nachtigall", Gedicht von E. Geibel. In Musik gesetzt für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Wismar und Ludwigslust, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung.

Der Componist, wahrscheinlich ein Dilettant, der vielleicht so viel Clavier spielt, um einen Gungl'schen Walzer oder ein Potpourri aus einer Flotow'schen Oper zu bewältigen, am Ende gar auch Gumbert's „Thräne" oder „Du, Du liegst mir am Herzen" singen kann, hat sich ein Privatvergnügen machen wollen und hat deshalb das Geibel'sche Gedicht componirt. Dagegen läßt sich nun nichts einwenden, so lange ein solches Privatvergnügen innerhalb der vier Wände bleibt; werden solche Späßchen aber durch die Presse vervielfältigt, so muß man diese polizeiwidrige Störung der öffentlichen Sicherheit und Ruhe auf musikalischem Gebiete entschieden zurückweisen.

Duetts, Terzetts ꝛc.

J. Dessauer, Op. 57. Drei Lieder für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. Nr. 1. 10 Ngr. Nr. 2 u. 3. à 15 Ngr.

Bei dem Mangel an guten zweistimmigen Gesängen sind diese Lieder zu empfehlen, da bei ihnen die Singstimmen naturgemäß behandelt sind, der Inhalt nicht gerade unbedeutend und die allerdings nur begleitende Pianofortestimme nicht interesselos ist. Die drei Hefte enthalten folgende Lieder: „Vögelein" von O. v. Haugwitz, „An den Mond" von Göthe und „Frühlingseinzug" von W. Müller.

Intelligenzblatt.

Neuigkeiten

im Verlage von

Schuberth & Co. in Hamburg u. New-York.

Brunner, C. F., Souvenir de l'opéra p. Piano. Cah. 9. Donizetti, Lucretia Borgia. Cah. 10. Donizetti, Elisire d'amore. à 10 Sgr.

Burgmüller, Ferd., Les deux jeunes Pianistes. Rondinos a 4 ms. Cah. 2. Mozart, Champagner-Lied. Cah. 3. Cachucha, Danse espagnole. Cah. 4. Lumbye, Champagner-Galopp. à 10 Sgr.

Ficker, F., Systematische Pianoforte-Schule. 1ster Theil. 1 Thlr.

Hirsch, R., Album für Gesang mit Pianoforte-Begleitung. Neue Ausgabe. Cah. 12. Löwe, Carl, Traumlicht, 5 Sgr. Cah. 13. Lortzing, Alb., Ständchen, 7½ Sgr. Cah. 14. Marschner, H., Nachtigall, 10 Sgr.

Kressner, Otto, Convent-Garten-Polka für das Piano. 7½ Sgr.

Krug, D., Mode-Bibliothek f. d. Piano. Cah. 26. Barbier de Séville. Cah. 27. Fille du Régiment. à 15 Sgr.

Kummer, G., Op. 86. Divertissement sur un thème suisse pour Flûte et Piano. 15 Sgr.

Mayer, Ch. jun., Op. 4. Gotham, Salon-Polka pour Piano. 7½ Sgr.

Mayer, Ch. jun., Op. 9. Preis-Polka p. Piano. Edition facile. 7½ Sgr.

Raff, Joh., Die Oper im Salon, f. d. Piano. Cah. 4. La Juive. Op. 43. 20 Sgr.

Reinecke, Carl, Op. 29. 4 Lieder mit Pianoforte-Begleitung und deutschem u. englischem Texte. Cah. 1. Frühlingslied. Cah. 2. Sonnenuntergang. Cah. 3. Schön Blümlein. Cah. 4. O süsse Mutter. à 10 Sgr.

Schmidt, Jac., Décameron p. Piano. No. 6. Introd. et Variation (Erinnerung an Berlin). Op. 242. No. 7. Rondino (Die Schwimmer). Op. 243. à 10 Sgr.

Schuberth, Ch., Dedécameron. Morceaux de Salon pour Viol. av. Piano. Cah. 4. Adagio et Mazurka. Op. 17 20 Sgr. Cah. 5 Mystification. Capricciette. Op. 18. 20 Sgr. Cah. 6. Ave Maria, de F. Schubert. Transcription. 10 Sgr.

Soussmann, H., Op. 57. Introd. et Variat. sur un Valse de Strauss. 15 Sgr.

Spohr, L., Op. 143 Die Jahreszeiten. Sinfonie für grosses Orchester, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt. 3 Thlr.

Stark, Chr., Tänze und Märsche f. d. Piano. No 8. Wellington-Polka. No. 9. Souvenir-Marsch. No. 10. Jubel-Marsch. à 5 Sgr.

Wallace, W. V., Op. 13. Le petite Polka de Concert p. Piano. 10 Sgr.

Zu beziehen durch alle Musikhandlungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Donnerstag den 20. April findet eine regelmässige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im dramatischen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector **Hauptmann**, Musikdirector **Richter**, Capellmeister **Rietz**, **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **L. Plaidy**, **Ernst Ferd. Wenzel**, Organist **C. F. Becker**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **Grützmacher**, **V. Herrmann**, **M. Klengel**, **Götze**, **F. Brendel** und **Mr. Vitale**.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar praenumerando in 4jährlichen Terminen.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1854.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 12.** Den 17. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: Die Kirchenmusik. — Aus Paris. — Zur Dresdner Musik. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Bücher, Zeitschriften.

Die Kirchenmusik, in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum Hörer der Gegenwart. Ein offenes Wort an Alle, Künstler wie Laien, denen es Ernst um die Kirche ist, von einem jungen Componisten. — Leipzig, J. J. Weber. Eleg. brochirt. 3½ Bogen.

Wir leben in einer merkwürdigen Zeit der Auflösung und Neugestaltung im Bereiche der Musik. Allenthalben ein Vorwärtsdrängen nach neuem Ziele, allenthalben ein Sprengen des alten Zwanges, ein Vernichten alter Vorurtheile. Und — was das Merkwürdigste ist — diese allseitigen Reformen gehen von den Musikern selbst aus, sie werden von ihnen angestrebt in Wort und That, durch Bücher und Compositionen zugleich. Der Philosophie und Aesthetik — die freilich bis jetzt in musikalischen Dingen sich noch niemals durch bedeutende Erfolge ihrer theoretischen Bestrebungen großes Ansehen erwerben konnten — bleibt das Nachsehen und Nachfolgen, denn die Musiker sind mit seltener Energie selbstständig vorangeeilt, und wollen jenem formellen Zwange der Schule und der Tradition sich durchaus nicht mehr fügen.

Daß dieses Streben nicht nur einer Partei eigenthümlich ist, sondern im Zeitbewußtsein tief begründet ist, davon giebt vorliegende Brochüre abermals ein sprechendes Zeugniß. Der anonyme Verfasser ist ein Componist, natürlich ein junger, denn die alten sind eben keine Freunde von Reformen. Es läßt sich aus seiner Arbeit nicht im Geringsten schließen, daß er der Wagner'schen Reform sich anschließt. Er scheint im Gegentheil ziemlich unabhängig sich entwickelt zu haben, und seine Reformideen nur der eigenen Erfahrung und dem eigenen Nachdenken zu verdanken.

Desto interessanter war es uns, aus seiner Schrift zu ersehen, daß die verschiedensten Ausgangspunkte doch wesentlich zu demselben Ziele leiten; daß vorurtheilslose Betrachtungen über das Wesen und den Zweck der Musik, es sei auf was immer für einem Gebiete, dahin führen und führen müssen: daß nur die Musik ihrem Zweck entsprechend sei, welche nur diesen Zweck, aber diesen auch im vollsten und reinsten Sinne gefaßt, fest im Auge hat. Da nun das formelle Genügen, die Freude am Aeußerlichen,

Herzlosen und rein Verstandesgemäßen, niemals der Zweck der Musik, am Wenigsten der Zweck der Kirchenmusik sein kann, so ist es ganz folgerichtig, daß das Streben nach Wahrheit der Empfindung, nach Natürlichkeit des Ausdruckes, endlich auch in der Kirchenmusik sich so energisch geltend machen mußte, daß das Formelle des musikalischen Ausdrucks als Sekundäres zurückgedrängt, das Ideelle als Wesentlichstes hervorgehoben wird, und der Kampf zwischen Idee und Form auch im Gebiet der Kirchenmusik lebhaft beginnt.

Das ist freilich ein neuer Schrecken für die „alte Schule", und wir sagen dem jungen Componisten und Schriftsteller voraus, daß er wenig Glück bei Jenen machen wird, welche auch uns schroff gegenüber stehen, obgleich er nicht behaupten wird, daß wir dieses Mißgeschick verschuldet haben. Aber er bedenke selbst, wohin die alte Schule gerathen muß, wenn ihre herrlich aufgebauten und ausgezirkelten Formen, wenn ihre Verstandesmusik und Constructionspracht nun gar noch aus dem Tempel vertrieben wird, den sie als Monopol bis jetzt ruhig behauptete, weil in anderen Kunsttempeln zu Viel aufzuräumen war, um daran schon denken zu können, der Kirchenmusik vom alten Styl den Krieg zu erklären.

Und das hat der Verfasser gethan — darum begrüßen wir seine kleine Schrift, als in der That höchst zeitgemäß, mit Freuden. Diese Schrift ist zwar der Krieg nicht selbst, sondern nur ein Vorbote desselben, eine Kriegserklärung. Denn sie ist zu kurz, um erschöpfend zu sein, zu sehr Skizze, um intensiv und nachhaltig genug wirken zu können. Aber sie ist mit Wärme, mit Ueberzeugung, mit Aufrichtigkeit geschrieben. Der Verfasser ist religiös, im besten Sinne des Wortes, ihm liegt die Kirche, ihm liegt die Musik der Kirche wahrhaft am Herzen, er spricht als Künstler und Mensch zugleich, und zwar als frommer und thatkräftiger. — Solche sind jetzt selten, — darum sind sie doppelt willkommen.

Aber der Verfasser verhehle sich auch nicht, daß es ihm in jetziger Zeit doppelt schwer werden muß, gerade auf dem Gebiete schnell und erfolgreich durchzudringen, welches er aus Ueberzeugung sich erwählte. Denn wie in der kirchlichen Bewegung unserer Tage die Freunde des gemäßigten Fortschrittes den schwersten Stand haben, so auch in der Musik der Kirche. Die sogenannte strengkirchliche Partei sucht im Aeußerlichen und Formellen einen Hauptstützpunkt. Sie wendet sich mit ebenso entschiedener Sympathie zur alten Kirchenmusik, wie sie überhaupt am Buchstaben klebt, und die Orthodoxie consequent auf Alles ausdehnt, was in den Bereich der Kirche nur irgend gehört. Diese Partei erbaut sich folglich auch an einem sechzehn Verse langen Gesangbuch-Lied oder an einem doppelten Contrapunkt, weil sie sich daran erbauen will — sintemalen ihre Urväter vor 200 Jahren sich daran erbauten. Man könnte diese Partei als Märtyrer für eine 8stimmige Fuge sich opfern sehen, wenn man beweisen könnte, daß eine solche Fuge einst ein nothwendiger, wesentlicher Theil irgend einer orthodoxen Liturgie gewesen sei!

Da solchen Leuten bekanntlich mit Verstandesgründen nicht beizukommen ist, muß es der Verfasser, der gerade mit sehr naturgemäßen Verstandes gemäßen gegen den Kirchenzopf zu Felde zieht, wohl aufgeben, seine „böse Sucht der Neuerungen" bis in jenes Lager der priviligirten Frömmigkeit zu verpflanzen!

Anderseits ist nicht zu läugnen, daß unsere Zeit, abgesehen von jener privilegirten, keine religiöse Zeit ist. Es fehlt der Mehrzahl der Menschen überhaupt, wie den Componisten besonders, jener fromme, echt kirchliche Sinn, der von innen heraus, aus wahrhaftem Bedürfniß Kirchenmusik schafft, und mit Begeisterung seine Kräfte dem Dienste der Religion weiht, ohne dabei anders, als nach Ueberzeugung, also nicht nach Tradition und veralteten Gesetzen, — zu schaffen. Der Verfasser jedoch ist ein solcher Componist — aber, müssen wir hinzufügen, er bethätige es auch als Componist.

Er sagt uns deutlich und klar, was er will und nicht will. Wüßten wir nicht von ihm selbst, daß er Componist sei, so könnten wir uns damit befriedigt erklären und müßten nur den Wunsch beifügen, daß er in einem zweiten, größeren, länger vorbereiteten und tiefer ausgearbeiteten Werk das im Einzelnen verfolge, mit Beispielen belege, geschichtlich und musikalisch nachweise, was er hier im Allgemeinen zwar sehr wahr, aber sicher für Viele noch nicht überzeugend, weil nicht detaillirt genug, ausgesprochen hat.

Da er uns aber selbst sagt, daß er Componist sei, so verlangen wir noch mehr — die That. Wir verlangen sie von ihm, weil wir sie ihm zutrauen. Er gebe uns Kirchenmusik in seinem Sinn, und wir sind überzeugt, daß sie kirchlich, d. h. fromm, anregend, erhebend und doch nicht „gelehrt" sein wird. Erreicht er damit sein Ideal einer allgemeinen Kirchenmusik für Künstler und Laien, für Katholiken und Protestanten: so hat er ein Meisterstück vollbracht. Erreicht er aber auch nur theilweise das, was er hofft und wünscht, so hat er immer schon sehr Viel und sehr Bedeutendes geleistet.

Auf Opposition und Hindernisse aller Art mache er sich gefaßt. Aber darnach fragt die echte Begei-

sterung, die wahre Ueberzeugung nicht. Wir hoffen von ihm das Beste und wünschen das Günstigste. Er hat sich ein schönes und dankbares Ziel gesteckt.

Hoplit.

Aus Paris.

Theaterjahr 1853.

Auf den 19 Bühnen der Hauptstadt sind im Laufe des verwichenen Jahres 264 neue Stücke aller Gattungen aufgeführt worden; darunter 26 Opern, Operetten und Singspiele, 4 Ballets und 159 Vaudevilles. Nachstehend die Opernwerke nach der Reihenfolge ihrer ersten Vorstellungen:

Italiener (1 Oper). 12ter Mai: Der Bravo, von Mercadante.

Große Oper (5 Opern und 2 Ballets). 2ter Februar: Luise Miller, von Verdi. 2ter Mai: Die Fronde, in 5 Aufzügen, von L. Niedermeyer. 21ter Sept.: Aelia und Mysis, Ballet von Mazilier, Musik von H. Potier. 17ter Oct: Der Meistersänger, von Limnander. 11ter Nov.: Jovita oder die Bouaniers, Ballet von Mazilier, Musik von Labarre. 9ter Dec.: Rossini's Barbier von Sevilla (Bruchstücke). 31ster Dec.: Betty, in 2 Aufzügen, von Donizetti.

Komische Oper (9 Opern und Operetten). 17ter Jan.: Der Spiegel, in 1 Aufzuge von Gastinel. 2ter Febr.: Der Taube oder das volle Haus, 3 A., von Adam. 4ter Febr.: Jeanettens Hochzeit, 1 A., von Victor Massé. 30ster März: Die Tonelli, 2 A., vom Ambroise Thomas. 28ster April: Der Brief an den lieben Herrgott, 2 A., von Duprez. 28ster April: Argentinens Schatten, 1 A., von Montfort. 1ster Sept.: Der Nabob, 3 A., von Halevy. 20ster Oct.: Colette, 3 A., von Justin Cadaux. 28ster Dec.: Die Haarwickel des Hrn. Benedict, 1 A., von Reber.

Lyrische Bühne (5 Opern, 5 Operetten und 2 Ballets). 8ter Jan.: Der Neckgeist im Thale, Legende (Ballet) in 2 A. und 3 Tableaux mit Gesang, von St. Léon. 11ter März: Des Teufels Liebesfahrten, Feenoper in 4 A., von Grisar. 11ter April: Der König der Hallen, in 3 A., von Adam. 28ster April: Blindekuh, in 1 A., von Aristide Hignard. 17ter Mai: Der Organist in Verlegenheit, in 1 A., von Weckherlin. 3ter Sept.: Die Schnitterin, in 4 A., von Vogel. 4ter Sept.: Die Fürstin von Trapezunt, Vorspiel in 1 A. (von Weckherlin, Louis, Carlo und Thierry). 22ster Sept.: Guten Abend, Hr. Nachbar! in 1 A., von Poise. 6ter Oct.: Der verlorene Juwel, in 5 A., von Wam. 22ster Oct.: Des Königs Tänzer, pantomimisches Ballet, in 3 A., von St. Léon. 30ster Nov.: Georgette, oder die Mühle von Fontenoy, in 1 A., von Gevaert. 31ster Dec.: Elisabeth oder die Verbannten, in 3 A., von Donizetti.

Wir sehen daß die Direction der Italiener, ungeschickt genug kurz vor Thorschluß, noch mit ihrer einzigen Neuigkeit herausrückte, die unnütze Kosten verursachte, die sie nicht wieder einbringen konnte, da die Saison schier abgelaufen war. In der außerordentlichen Schlußvorstellung der Italiener nahmen Frau de Lagrange als Rosine mit glänzendem Tonfeuerwerke und ihre Rivalin Sophie Cruvelli als Odabella aus Verdi's Attila mit Helm und Speer, einer feurigen Wetterwolke gleich, ihren heroischen Abschied vom Publikum, und auch von den Italienern selbst, Erstere bekanntlich um nach Wien zu ziehen, und Letztere unter fabelhaften Bedingungen zur hiesigen großen Oper überzugehen, auf welcher sie, von Eckert dazu vorbereitet, nach langem ängstlichen Zögern und mehrmals ausgesetzter Vorstellung in Folge der zu bestehenden Feuerprobe, endlich am 16ten vor. Monats, in den Hugenotten als Valentine mit großem Erfolg auftrat. Wir werden später auf diese Vorstellung zurückkommen und bemerken hier nur noch, auf die große Oper übergehend, daß vorigen Sommer die Wiedereröffnung des mit großer Pracht restaurirten Opernhauses am 12ten Sept. ebenfalls mit einer Vorstellung der Hugenotten gefeiert wurde, vom Ursprung derselben 1836 an die 233ste, und diesmal, neben dem gesteigerten Glanz der Ausstattung, sogar durch ungewöhnliche Verstärkung des Chors und electrische Beleuchtung der letzten Kirchendecoration wie auch durch die Anwesenheit des kaiserlichen Paars verherrlicht. Auch schoß Roger, der eine solche Gelegenheit mitzuglänzen nicht verfehlen wollte, noch vor Ablauf seines Urlaubes aus Deutschland, wo er Gastrollen gab, wie der Blitz daher, aber zu spät, und mußte an der harten Pille würgen, als Zuschauer den Triumph seines Rivalen Gueymard zu erleben, der die Rolle bereits einstudirt. Auch müssen wir der historischen Merkwürdigkeit wegen und als Charakteristik der Zeit der „auf allerhöchsten Befehl" angeordneten außerordentlichen Vorstellung zur Verherrlichung der kaiserlichen Trauung gedenken, bei welcher Gelegenheit die Devotion gegen allerhöchste Herrschaften dem Director den witzigen Einfall gab, den bisherigen Fortschritt der Kunst in seiner Anstalt zu figuriren, indem er mit zwei Armleuchtern behaftet, das eintretende Kaiserpaar am Eingange empfing und voranleuchtend rückwärts bis zur Loge hingeleitete. Dieser glückliche Gedanke war, wie nicht minder die

an beiden Seiten der Bühne zwischen Vorhang und Rampe aufgestellten Gardisten, Gewehr am Fuß, aus dem Hofceremoniell der großen Ludwigs entlehnt.

Nicht zufrieden mit dem glücklichen Gedanken die auf der italienischen Bühne verunglückte „Luise Miller" auf die ihrige übertragen zu haben, schien sich die Direction der großen Oper in diesem Gedanken zu gefallen, gewissermaßen eine fixe Idee, die sie an noch zwei andern fremden Werken in Anwendung brachte, Rossini's Barbier, von dem im Voraus viel Lärmens gemacht wurde, obgleich diese Neuigkeit doch auch auf dem Lyrischen Theater schon alt war, und endlich als der Berg zum Kreisen kam nur einmal, und noch dazu fragmentarisch, über die Bühne zog; dann „Betty", ein schwaches Werk (Text von Adam's „Sennhütte") womit Donizetti einst einen drängenden Impressario abgespeist, und wozu nicht allein ein neuer Text, sondern auch ein verändertes Süjet geliefert werden mußte. Das alles zu Ehren der engagirten Frau Bosio, die nur mit italienischem Gesang umzuspringen wußte. Alles in allem nur 2 Originalopern, 3 zugestutzte italienische und 2 Ballets. Und auch ohne jene beiden Originalwerke, die noch obendrein fremdem Einfluß ihre Aufführung verdankten, hätte die Direction ganz gut auskommen können bei einer so zahlreichen Bevölkerung als die hiesige, einem so oft wechselnden und stets sich erneuenden Publikum, für dessen Bedürfniß mit den Werken Meyerbeer's, Halevy's und Adam's sattsam gesorgt ist.

Komische Oper. Das Gebiet welches, wie schon oftmals ausgesprochen worden, der Natur der Franzosen am meisten zusagt, ist dasjenige, auf welchem pikante Situationen zur Anschauung und sinnreiche Verwicklungen zur Lösung gebracht werden in kunstmäßiger Darstellung, deren Zweck es ist, unter abwechselndem Scherz und Gefühlsausdruck das Gemüth zu fesseln, zu rühren und zu erheitern. Das gilt wie von der dramatischen Composition überhaupt, auch von der musikalischen. Neben dem Schauspiel und dem Lustspiel ist mithin die komische Oper die Gattung, in welcher der französische Nationalcharakter am leichtesten und natürlichsten in seiner ganzen Liebenswürdigkeit zum Ausdruck gelangt und die dramatische Musik der Franzosen das Vorzüglichste geleistet hat. Hier ist nichts Uebertriebenes, nichts Gespreiztes, nichts von den Anforderungen, welche in der Gattung des Heroischen und Hochleidenschaftlichen, die auf der Bühne der großen Oper zur Darstellung kommt, in gleichzeitiger Berücksichtigung des auszufüllenden vierstündigen Abends und gewaltigen Raumes, an Musik und Vortrag, mit andern Worten: an Componist und Sänger gestellt werden, und eine Maßlosigkeit der Anstrengung in jeglicher Beziehung fast unvermeidlich nach sich ziehen. Auf der Bühne der komischen Oper bewegt sich Alles innerhalb der Grenzen des schönen Ebenmaßes und einfach Natürlichen. Von den neun hier gegebenen neuen Opern machten „Die Tonelli" und „Argentinens Schatten" großes Glück; „Der Nabob" und „Jeannettens Hochzeit" wurden Kassenstücke. Letztgedachtes, eine allerliebste Operette voll reizender Melodien bei einfacher schöner Instrumentirung war ein glücklicher Wurf, der dem talentvollen jungen Componisten Victor Massé alle Ehre macht, und von Coudare und Dem. Miolan mit größter Meisterschaft gespielt und gesungen wird. Das von dem durch liederliche Gesellen verleiteten Bräutigam zurückgenommene und von der liebenswürdigen Hingebung der treuen Braut wieder errungene Jawort bildet den ganzen Inhalt der zwar nur einaetigen aber sehr langen ländlichen Intrigue, und wie trefflich Musik und Spiel, geht daraus hervor, daß abwechselnd bald nur einer der beiden Träger erscheint, bald Beide thätig sind, und dennoch trotz der langen Ausspinnung des einfachen Sujets das Interesse dafür nicht einen Augenblick nachläßt. Minder glücklich in seinen Debuts als Operncomponist war Duprez, und das ungeheure Fiasco seines „Briefs an den lieben Herrgott" ist, wie sein darauf erfolgter herzzerreißender Verzweiflungsbrief an die gestrengen Herrgötter der kritischen Presse, genugsam bekannt. Reber's „Haarwickel des Hrn. Benedict" sind ganz in des Componisten gewohnter Weise gehalten, d. h. einfach, populär, voll lieblicher Melodien, welche an die Naivetät der französischen Componisten des vorigen Jahrhunderts erinnern, wenn seine Behandlnng derselben auch oftmals einen Anstrich von Veraltetem trägt und seine Instrumentirung kaum über die der Haydn'schen Periode hinausgeht. Ein ehrenwerthes Streben, würde ich sagen, läge nicht ursprünglich schon die Richtung in der Natur des Componisten, und eine erfreuliche wohlthuende Erscheinung, dieselbe Eigenschaft durch die auch Felicien David anfangs solch' Aufsehen erregte inmitten der Ungeheuerlichkeiten, worin die Kunst zur Aufstachelung einer überreizten, abgespannten, blasirten Zeit sich überbot. Bei diesen „Haarwickeln", wenn ich nicht irre, ist Reber von der Akademie der schönen Künste gefaßt und in ihren Schooß gezogen worden.

Das lyrische Theater oder das dritte Opernhaus ist bekanntlich vor einigen Jahren zum Trost der Hoffnungslosen eröffnet worden, d. h. derjenigen bedauernswerthen jungen Componisten, die nach glücklicher Absolvirung des Trienniums im Conservatoir und nach fortgesetzten fleißigen Studien mit voller Mappe vergeblich anklopfen an die Thore der beiden

großen Musentempel und sammt ihren Werken veralten und verschimmeln. Daß die Glücklichen, die einmal im Besitz jener Tempel sind, gute Wacht am Thore halten und den nahenden Kunstjüngern durch alle erdenklichen Mittel den Eingang zu erschweren sich bemühen, läßt sich aus der einträglichen Tantième erklären, deren Mühle sie nicht gern feiern lassen. Auch sind die Müller geschäftig, und keiner von den Glücklichen, die mit regelmäßiger Mehllieferung versorgt werden, sieht gern fremdes Korn auf den Mühlstein kommen. Das lyrische Theater ist also eine Nothanstalt, auch in dem Sinne, daß sich bei aller Anstrengung des thätigen Directors Seveste die Anstalt eben zur Noth erhalten kann. Das Verdienst, Anfängern in Composition und dramatischem Gesang Gelegenheit zu geben sich dem Publikum zu empfehlen, ist nicht gerade die beste Empfehlung für eine Anstalt, die doch vor allen Dingen leben muß und vom Publikum lebt. Das Publikum will zunächst sich ergötzen, sich die Zeit vertreiben und nicht als permanenter Wohlthätigkeitsverein sein Vergnügen suchen. Dazu kommt die ungünstige Lage des Hauses auf dem fernen Boulevart in einem kleinbürgerlichen Stadtviertel, ganz außerhalb des Kreises, worin sich die reichere und gebildetere Welt bewegt. Aus persönlicher Theilnahme für diesen oder jenen noch unbekannten jungen Hrn. Peter oder Paul, der sein erstes Werk zur Aufführung bringt, läßt sich das Theaterpublikum nicht aus dem Kreise locken, wo es das Bekannte und Beste unter der Hand hat. Drum werden dann ab und zu von gedachtem Director auch namhafte Meister geworben als Stützpunkte für das etwas leichte und unsichere Gebäude, und da zugleich leicht Eingängliches, d. h. eine dem Geschmack der umgebenden Bevölkerung angemessene Musik zu berücksichtigen ist, wie sie dem Componisten des „Postillon von Longjumeau" so geläufig, so hat denn auch Adam mit seinem „König der Hallen" und seinem „Verlorenen Juwel" das Beste dazu gegeben, in welcher letztern Oper Mad. Cabel großen Erfolg hatte und größern noch in den öffentlichen Blättern, die sich es aus unbekannten Gründen einfallen ließen aus der Frau ein Evenement zu machen. Bei Gelegenheit des Erstlingswerkes des jungen Componisten Poise, aus Adam's Schule, fertigte Berlioz Schüler und Lehrer in folgender Weise ab: „Es wurde an diesem Abend eine Operette „Guten Abend Hr. Nachbar!" von Hrn. Poise gegeben, worin man sogleich die Schreibart des Hrn. Adam erkannte; darauf „Die Nürnberger Puppe" des Hrn. Adam, welche unverkennbar die Schreibart des Hrn. Poise verrieth." Wekherlin, der auch mit einer Erstlingsarbeit auftrat, ist derselbe der in den Seghers'schen Concerten im Cäciliensaale den Singchor dirigirt. „Die Prinzessin von Trapezunt" ist eine Kleinigkeit an der sich Wekherlin und drei andere Mitarbeiter, Louis, Carlo und Thierry, betheiligten. Hr. Gevaert ist, wie Limnander, ein von Fetis empfohlener Belgier. „Elisabeth, oder die Verbannten" ist ein von Donizetti hinterlassenes mittelmäßiges Werk nach den von Guilbert der Pixerecourt auf die Bühne gebrachten bekannten Erzählung der Mad. Cottin, und ward von einem Schüler des verstorbenen Componisten, einem Hr. Fontana, bühnengerecht gemacht. Die beiden Ballets von St. Léon zeichnen sich durch die Neuerung aus, daß außer Tanz und Minenspiel auch Gesangstücke darin angebracht sind. Eins davon „Der Neckgeist im Thale", mit der beliebten Tänzerin Guy Stephan, und Adam's „verlorener Juwel", mit Mad. Cabel, wurden Cassenstücke.

Das Théâtre des Variétés hat einen kleinen Streifzug in das Gebiet der komischen Oper gewagt, und der ausgezeichneten Negerin und Schauspielerin Ugalde, die leider in Folge unzureichender Stimme letztere Bühne verließ, zu Ehren das alte Favart'sche Lustspiel „Die drei Sultaninnen" musikalisch zugestutzt, d. h. mit Chören und Ensemblestücken von Nargert und Fiorituarien von Creste zur erfolgreichen Aufführung gebracht. Desgleichen Ende Octobers ein einactiges kleines Singspiel für drei Personen „Pepito" benannt, welches durch sein einfaches Sujet und glücklich angebrachte spanische Tanzrythmen wohl gefiel. Die Composition vom bekannten Cellisten Jacques Offenbach.

Aug. Gathy.

Zur Dresdner Musik.

Erklärung von Hoplit.

Der Referent ist durch die Umstände leider gezwungen, mit einer persönlichen Angelegenheit in die Oeffentlichkeit zu treten, welche weder erfreulicher Art ist, noch von allgemeinen Interesse sein kann. Gegen seinen Wunsch darf er aber einen Vorfall nicht mit Stillschweigen übergehen, welcher durch die politischen Zeitungen bereits zur Kenntniß des allgemeinen Publikums, also jedenfalls auch zur Kenntniß eines Theiles unserer Leser gelangt ist. Eine kurze Darlegung des Sachverhaltes erscheint daher um so gerechtfertigter, als der Verfasser sich überzeugen mußte, daß ein Theil des Publikums, in Folge ungenauer Kenntniß der Thatsachen, sich ein Urtheil

in dieſer Angelegenheit gebildet hat, deſſen Berichtigung unter den obwaltenden Verhältniſſen ſogar zur Pflicht wird.

In Folge meiner letzten Correſpondenz aus Dresden (in Nr. 7, Band 40, der „Neuen Zeitſchrift") erſchien in den Intelligenzblättern der „Deutſchen Allgemeinen" und „Conſtitutionellen Zeitung" (Nr. 44) ein Inſerat:

„Erklärung von Carl Krebs, den Referenten der Neuen Zeitſchrift für Muſik, Hoplit betreffend". darin erklärte Hr. Krebs:

Daß ich „mit gewohnter Dreiſtigkeit" mich bemüht habe, in Nr. 7 der Neuen Zeitſchrift für Muſik „ſein Benehmen in ein unklares Licht zu ſetzen", indem ich ſeines, vor einem Jahre an mich gerichteten Briefes „mit dem Vorgeben" erwähnt habe, daß ich nur aus Schonung gegen ihn deſſen Veröffentlichung unterlaſſen habe. „Solches Verfahren beſtimme ihn, um die Sache in ein klares Licht zu ſtellen, die Veranlaſſung und den Inhalt jenes Briefes der Wahrheit gemäß zu veröffentlichen." — Zum Schluß bemerkte noch Hr. Krebs, daß „ein jahrelanges Stillſchweigen von mir auf dieſen Brief, einem Manne von Ehrgefühl allerdings auffällig erſcheinen müſſe." — — — —

Die Veranlaſſung jenes Briefes von Hrn. Krebs, — den ich in Nr. 7 nur erwähnt hatte, weil das Benehmen des Krebs dieſe Erwähnung nothwendig machte — war die „Neujahrsnacht eines unglücklichen Recenſenten" (in Nr. 3, Band 38, der „Neuen Zeitſchrift"), eine durchgeführte Parodie der „Neujahrsnacht eines Unglücklichen" von Jean Paul, auf welche die Leſer hiermit verwieſen werden.

Eine Antwort auf jenen Brief war eine Unmöglichkeit, da in einem gleichen Tone zu erwidern meinen Begriffen von Anſtand zuwider iſt, und jede Nachgiebigkeit hier ſehr am unrechten Platze geweſen wäre. Ich ignorirte alſo jenes Schreiben vollkommen, und antwortete nur indirect — durch neue Correſpondenzen. Warum ich in Nr. 7 noch ſo ſpät auf jenen Brief zu ſprechen kam, iſt an jenem Ort bereits motivirt.

Auf einen öffentlichen Angriff, wie ihn die „Erklärung" des Hrn. Krebs enthielt, durfte ich aber natürlich nicht mehr ſchweigen. Ich that ſofort die nöthigen Schritte, um mir zunächſt in dem Ehrenpunkt die erforderliche Genugthuung zu verſchaffen.

Unterdeß traf ich in einem Concert mit Hrn. Krebs zufällig zuſammen. Hr. Krebs nähert ſich mir, vor hinlänglich vielen Zeugen, und erſucht mich um eine kurze Beſprechung. Hierauf erwähnt Hr. Krebs zuerſt ſeine, mir erſt am vorhergehenden Tage zugekommene „Erklärung", mit dem Bemerken: „Ich möchte damit die Sache bewenden laſſen, und keine Gegenerklärung veröffentlichen. Er wünſche, durch ſein Entgegenkommen mir zu beweiſen, daß eine friedliche Ausgleichung ſein aufrichtiger Wunſch ſei."

Hierauf konnte ich nur erwidern: „daß, wenn Hr. Krebs dieſe verſöhnliche Stimmung vor der Veröffentlichung ſeiner „Erklärung" mir gezeigt hätte, ich zu jeder Privat-Verſtändigung bereit geweſen wäre. Daß aber jetzt, nachdem er dieſen Streit auf eine Weiſe perſönlich gemacht habe, welche mich compromittire, auch der Abſchluß ein öffentlicher ſein müſſe".

Am folgenden Morgen ward hierauf Hr. Krebs von mir ſchriftlich aufgefordert, mir eine öffentliche Ehrenerklärung zu geben. Er erklärte ſich, nach einigen weiteren Zwiſchenverhandlungen, hierzu bereit. Im Einverſtändniß mit Hrn. Krebs erwählte ich nunmehr ein Ehrengericht von drei Unpartheiiſchen — beſtehend aus einem activen Officier der ſächſiſchen Armee, einem angeſehenen Manne Dresdens, der im Beſitz mehrerer Ehrenämter iſt, und aus einem Univerſitätsfreund.

Da gegen die Competenz und Unpartheiligkeit dieſes Ehrengerichtes nicht der geringſte Zweifel zu erheben war, nahm ich keinen Anſtand zu erklären, daß ich mich der Entſcheidung deſſelben unterwerfen würde. Das Ehrengericht entwarf hierauf, — nach detaillirter Kenntnißnahme der betreffenden Actenſtücke, und nachdem ſowohl Hr. Krebs als ich den Sachverhalt vorgetragen hatten — eine doppelte Erklärung, deren erſte von Hrn. Krebs allein, die zweite aber von mir und Hrn. Krebs unterzeichnet wurde. Es ſind dieſelben Erklärungen, welche in Nr. 51 der „Conſtitutionellen" und in Nr. 52 der „Deutſchen Allgemeinen Zeitung" erſchienen ſind.

Hr. Krebs erklärt darin, „daß er ſich veranlaßt ſehe, ſeinen, in den genannten Zeitungen veröffentlichten Brief zurückzunehmen, nachdem ich ihm ſchriftlich verſichert habe, daß ich ihn durch meine Angriffe in der „Neuen Zeitſchrift" nicht habe perſönlich beleidigen wollen."

Beide Parteien erklärten hierauf, „da auf Privatwegen eine Ausgleichung ſtattgefunden habe, ſei dieſe Angelegenheit in jeder Hinſicht als ehrenvoll beſeitigt zu betrachten."

Das Ehrengericht erklärte ſodann ſeinerſeits, daß beide Parteien ſich mit dieſen zu veröffentlichenden Erklärungen unter allen Umſtänden zufrieden geben könnten, und daß hierdurch alle weiteren öffentlichen Schritte in dieſer Angelegenheit für überflüſſig zu erachten ſeien.

Somit iſt der Ehrenpunkt, das Perſönliche dieſer Sache, als in beſter Form vollſtändig

beſeitigt zu betrachten. Da Hr. Krebs ſeinen Brief öffentlich zurückgenommen hat, iſt zugleich deſſen Exiſtenz und Inhalt von mir und von Jedermann als Null und Nichtig anzuerkennen. Ich durfte dagegen Hrn. Krebs die Verſicherung nicht verweigern, „daß ich ihn nicht perſönlich habe beleidigen wollen" — da dies in der That nicht in meiner Abſicht gelegen hat, wie überhaupt perſönliche Motive die Abfaſſung meiner Referate nie geleitet haben, und niemals leiten werden.

Da aber Hr. Krebs ſowohl in ſeinem Briefe, als auch ſpäter vor dem Ehrengericht erklärt hat, daß nicht die Thatſache meiner Referate, ſondern nur „die zweideutige Anwendung ſeines Namens" (in Nr. 3, Bd. 38) ihn zu dem öffentlichen Schritte gegen mich veranlaßt habe; da ferner Hr. Krebs es verſchmäht hat, mir in der „Zeitſchrift" zu antworten, was ihm jederzeit freigeſtanden hätte, und von der Redaction ſogar nicht verweigert werden durfte: ſo iſt das Sachliche meiner Referate durch den berichteten Vorfall ebenſowenig berührt worden, als ich das, ihnen zu Grunde liegende Princip geändert, oder irgend Etwas zurückgenommen habe, was mit dem ſachlichen Inhalt in weſentlicher Beziehung ſteht.

Auf Letzteres hier einzugehen, iſt nicht der Zweck gegenwärtiger Erklärung, welche nur das Perſönliche der Angelegenheit erledigen ſoll. Meine ſpäteren Referate werden an paſſender Stelle und zu geeigneter Zeit die, ihnen zu Grunde liegenden Thatſachen und Principien, wie bisher, ſo auch ferner genügend vertreten und motiviren.

Dresden, den 5ten März 1854.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Neunzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauſes am 9ten März. — Symphonie in H-Moll von Hugo Ulrich (Manuſcript, unter Direction des Componiſten); Ave Maria von Cherubini, geſungen von Frau Betty Gundy; Concert in Form einer Geſangsſcene für die Violine von Spohr, vorgetragen von Hrn. Georg Hanbold; — zweiter Theil: Ouvertüre „Die Hebriden" von Mendelsſohn; Scene und Arie aus „Oberon", geſungen von Frau Gundy; Bilder aus dem Hochland für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. Wilhelm Speidel aus München; Hochzeitsmarſch und Elfenreigen aus Mendelsſohns „Sommernachtstraum", für das Pianoforte übertragen von Fr. Liſzt, geſpielt von Hrn. Speidel; Ouvertüre zum „Vampyr" von H. Marſchner. — Die Symphonie von H. Ulrich iſt geſund und natürlich und zeigt im Allgemeinen ein anerkennenswerthes künſtleriſches Wollen, namentlich im erſten Satze, das jedoch ſeinem Zwecke nicht immer, ja eigentlich nur in den ſeltneren Fällen, nahe kommt, denn auch der alle anderen Theile überragende erſte Satz vermag keineswegs nach allen Seiten hin höheren Anforderungen zu genügen. Das Scherzo erſcheint zu geringfügig in der Erfindung, nicht edel genug in ſeinen Motiven. Beſſer iſt wieder der dritte (langſame) Satz, obwohl ſich hier ganz beſonders fremde Einflüſſe kund geben. Am wenigſten genügt das Finale. Abgeſehen von der Dürftigkeit in der Erfindung verläßt den Componiſten hier auch das formelle Geſchick der drei erſten Sätze. Das Hauptmotiv wird in dieſem vierten Satze bis zum Ueberdruß wiederholt, von einer eigentlichen thematiſchen Durchführung kann bei der Zerfahrenheit des Satzes nicht geſprochen werden. Geſtehen wir auch zu, daß der Componiſt ſich mit dieſer Symphonie in Berückſichtigung des Strebens auf anſtändige Weiſe eingeführt hat, daß in den drei erſten Sätzen ſich eine beachtenswerthe Formgewandtheit kund giebt, das Werk gut und oft ſehr wirkungsvoll orcheſtrirt iſt, ſo ſcheint doch das Componiſten Talent für ſo große Formen nicht auszureichend, ſeine künſtleriſche Durchbildung nicht allſeitig genug zu ſein, um auf dem Gebiete der Symphonie jetzt ſchon mit Erfolg wirken zu können. — Mit Cherubini's Ave Maria ſchien uns Frau Gundy keine ganz glückliche Wahl getroffen zu haben. Für dergleichen religiöſe ruhig gehaltene Muſik eignet ſich weder ihre Stimme, noch ihre ganze Individualität. Beide jedoch kamen in der Arie aus „Oberon" zur vollſten Geltung, ſoweit als dies bei einer dramatiſchen Sängerin mit dramatiſcher Muſik im Concertſaale möglich iſt. Die Wirkung dieſes Vortrags der Frau Gundy war eine gewaltige und nachhaltige; das natürliche Feuer in der Auffaſſung der Sängerin, die volltönende großartige Stimme, riſſen unwillkührlich hin und entſchädigten reichlich für einige kleine Mängel im Techniſchen des Geſanges. — Die beiden Solovorträge ſtanden bezüglich der geiſtigen Auffaſſung ziemlich auf einem Niveau; beide waren vorſtelos, der des Hrn. Speidel im noch höheren Grade, als der des Hrn. Hanbold, und ließen daher im Allgemeinen kalt. Hr. Speidel iſt in techniſcher Beziehung ein ganz tüchtiger Pianiſt, und dieſer Eigenſchaft mag er auch den etwas zu reichen Beifall zuſchreiben, der ihm nach ſeinen Vorträgen wurde; ein wirklich künſtleriſches Erfaſſen und Durchdringen der Aufgabe haben wir bei ihm nicht bemerken können. Die „Bilder aus dem Hochland": „Nach Sonnenuntergang" und „Unwetter" — ſind zwei Salonſtücke von ſehr geringer Bedeutung. — Hr. Hanbold trug Spohr's Geſangsſcene ſehr correct, aber auch ohne allen Verſtändniß vor, ſo daß ſelbſt dieſe ſchöne und dankbare Compoſition ohne Wirkung blieb. — F. G.

Frau Henriette Moritz in Wagner's Opern. Augsburg scheint der erste Ort in Süddeutschland zu sein, welcher, nach dem Vorgange von Wiesbaden und Darmstadt, den Tannhäuser in seinen Mauern aufnimmt. Zuerst ward das Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser (aus dem 2ten Act) in einem Concert gesungen, welches die Gebrüder Wieniawsky in Augsburg gaben. Die Elisabeth ward, merkwürdig genug, von der Frau eines Anti-Wagnerianers, des bekannten Riehl, gesungen. Frau Riehl war früher Sängerin und soll als Elisabeth vielen Beifall erhalten haben. — Neuerdings hat aber Frau Henriette Moritz, geborne Röckel aus London, welche in Augsburg längere Zeit gastirte, zu ihrem dortigen Benefiz den „Tannhäuser" gewählt, der bereits mit großem Eifer einstudirt wird. —

Frau Henriette Moritz hat bis jetzt an allen Theatern, wo sie längere Zeit wirkte, sich um Wagner's Opern große Verdienste erworben. Sie hat in Schwerin und Wiesbaden die „Elisabeth", an letzterem Theater auch die „Elsa", zuerst gesungen, und wird nun jetzt den Tannhäuser nach Augsburg verpflanzen. Wir dürfen hierbei zu bemerken nicht unterlassen, daß Frau Henriette Moritz eine der besten Darstellerinnen der edlen Frauengestalten in Wagner's Opern ist. Ihre edle und biegsame Stimme, ihre vortreffliche musikalische Ausbildung, ihr gefühlvolles, durchdachtes Spiel, und ein höchst angenehmes und gewinnendes Aeußere vereinigen sich in seltener Weise, um sie zur „Elisabeth" und „Elsa" ganz besonders zu befähigen. Da Frau H. Moritz gegenwärtig kein festes Engagement haben soll, machen wir alle Bühnen, welche Wagner's Opern auf dem Repertoir haben, und namentlich Leipzig, auf diese liebenswürdige Sängerin aufmerksam, deren Gewinnung zu einem längeren Gastspiel ein wahrhaft künstlerischer Gewinn wäre.

Detmold. Der Cyclus unserer diesmaligen Abonnementsconcerte wurde am 28sten December mit dem zwölften Concerte geschlossen. Der Inhalt derselben war jedenfalls bedeutender, als in früheren Jahren, denn wir begegneten darin mancherlei Neuem. Unter den aufgeführten Symphonien befanden sich vier von Beethoven (Nr. 8, 3, 5 und 7), zwei von Spohr („die Jahreszeiten" und „Irdisches und Göttliches ꝛc."), eine von Mozart (C-Dur mit der Fuge), eine von Mendelssohn (Nr. 3), und außerdem als Novitäten die Preis-Symphonie von Verhuist (zwei Mal) und „Romeo und Julie" von Berlioz. Mit Freuden konnte man die beiden letzteren, trefflich einstudirten und executirten, Werke begrüßen, vor Allem die wiederholte Aufführung (s. u.) derselben, die bei neuen Sachen zum richtigen Verständniß derselben nothwendig ist. Im sechsten Concerte hörten wir den dritten Theil der „Schöpfung", jedenfalls überall willkommen geheißen.

Der erste Theil eines jeden Concertes wurde, wie früher, meist durch zwei Ouvertüren und verschiedene Solovorträge ausgefüllt. Unter den Ersteren finden wir die zu „König Stephan" und „Egmont" von Beethoven und zu „Rosamunde" von F. Schubert. Die übrigen Componisten, von denen Ouvertüren zur Aufführung kamen, waren Schneider, Kuhlau, Ries, Weber, Boieldieu, Auber, Marschner, Lindpaintner, Mendelssohn, Adam und — Wagner (Tannhäuser und Rienzi). Die vortrefflichen Leistungen unseres Kapellmeisters Kiel auf der Geige sind leider jetzt ein seltener Genuß; die jüngeren Kräfte, deren Fortschritte man mit Vergnügen bemerkt, sind die HH. Bargher und Schormann, welche uns verschiedene Male durch Solovorträge erfreuten. Im Sologesange wirkten Hr. B. Althaus und Frl. E. Dresel, letztere verschiedene Male und mit Beifall; doch muß man wünschen, daß dieselbe bei der Auswahl der vorzutragenden Piècen stets auf den Umfang ihrer Stimme Rücksicht nehme.

Am 18ten November hörten wir in einem Extraconcert die Harfenvirtuosin Rosalie Spohr, über deren Leistungen schon von anderen Seiten her früher berichtet ist. Der zweite Theil ihres Concertes brachte auch noch Theile von Berlioz' „Romeo und Julie".

Unser Kapellmeister Kiel und Director Mewes beabsichtigen, wie es heißt, eine Reise nach Cassel, um daselbst einer Aufführung des Tannhäuser beizuwohnen. Mögen die weiteren Folgen dieser Reise für unser Repertoir von Segen sein!

7.

Thorn, den 28sten Februar 1854. Der hiesige Gesang-Verein, der im vorigen Jahre durch wiederholte öffentliche Aufführungen glänzende Proben seiner unermüdlichen Thätigkeit abgelegt hat — worunter wir nur erwähnen das Requiem von Mozart, Lotti's achtstimmiges Crucifixus, die Medea von Taubert, wozu der technische Dirigent des Vereins, Gymnasiallehrer Dr. Hirsch, die von Taubert uncomponirt gebliebenen Chöre ergänzt hat, den 95sten Psalm von Mendelssohn, Nicolai's Fest-Ouverüre über den Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott", das Halleluja aus Händel's Messias — die drei letzten Piècen zur Vorfeier der Enthüllung des Copernicus-Denkmals aufgeführt — hat auch in diesem Jahre einen schönen Beweis seines rastlosen Bemühens um Förderung und Hebung des musikalischen Lebens in unserer Stadt den hiesigen Musikfreunden gegeben. Am 22sten d. M. führte derselbe mit Unterstützung der Kapelle des 14ten Infanterie-Regimentes und mehrerer geachteten Dilettanten „der Rose Pilgerfahrt" von Rob. Schumann und das Finale aus dem ersten Act der unvollendeten Oper Loreley von Mendelssohn auf. Mit Rücksicht auf die doch immer mittelmäßigen Solokräfte, die eine Provinzialstadt darbietet, und die vielfachen Schwierigkeiten, welche namentlich in der ersten Composition die Orchesterbegleitung zu überwinden hat, konnte man die Ausführung eine wohlgelungene nennen. Die Wirkung auf das Publikum war eine sehr getheilte, wie es bei einer einmaligen Production Schumann'scher Werke auch nicht anders zu erwarten ist. Dagegen erwarb sich das Men-

delssohn'sche Werk, hauptsächlich durch den kunstvollen Vortrag der Titelrolle, die eine unserer geschätztesten Dilettantinnen zu übernehmen die Güte gehabt, allgemeinen Beifall, und gab sich der Wunsch nach einer Wiederholung, welche ein tieferes Eindringen in die schwerverständliche Schumann'sche Composition erleichtern würde, von vielen Seiten auf das Lebhafteste zu erkennen. Die Chöre waren in beiden Stücken tüchtig einstudirt und effectuirten durch schwungvolle Tempi und durch die Kraft und Fülle jugendlicher Stimmen.

Halle. Ein am 25sten Februar vom Thieme'schen Gesangvereine in Halle gegebenes Concert brachte zwei interessante Novitäten; erstens ein neues Oratorium „Winfried und die heilige Eiche bei Geismar", componirt von D. H. Engel (Musikdirector in Merseburg), und Schiller's Glocke, für Männerchor und Soli componirt von O. Claudius (Musikdirector in Naumburg). Letzteres Werk hat bereits in Leipzig die ihm gebührende Anerkennung gefunden; es reiht sich den besten Erzeugnissen der neueren Männergesangsliteratur würdig an, und verdient allen Männergesangvereinen, die etwas Höheres, als leider jetzt gewöhnlich, anstreben, bestens zum Studium und zur Aufführung empfohlen zu werden. Das Oratorium „Winfried" von Engel ist in Halle zum ersten Male überhaupt zur Aufführung gebracht. Es gebührt dafür dem wackeren Thieme'schen Vereine der beste Dank, dieses anerkennenswerthe Werk, das von des Componisten tüchtigem, ediem Streben das beste Zeugniß giebt, zuerst zur Aufführung gebracht zu haben. Der Dichter desselben, der als berühmter Kenner der alten- und mittelhochdeutschen Literatur allgemein bekannte W. Osterwald, dessen Lieder, durch Franz u. A. m. so trefflich componirt, bereits längst beliebt sind, hat es verstanden, seinen Stoff, die Heldenbekehrung durch Winfried (Bonifacius), für die musikalische Composition eben so geistreich als geschickt zu bearbeiten. Der Componist desselben tritt zum ersten Male mit einem größeren dramatischen Werke vor die Oeffentlichkeit, und es ist nicht zu leugnen, daß es ihm gelungen ist, den Geist des Gedichtes richtig zu erfassen und ihm die höhere musikalische Weihe zu verleihen. Besonders zu rühmen ist die consequente charakteristische Haltung der Heiden- und Christenchöre; namentlich wirkt der öfters wiederholte den alten phrygischen Kirchenton anschlagende Choral der Christen sehr gut. Auch verdienen die Doppelchöre gerechte Anerkennung; besonders aber muß der Chor „der Schlag des Schreckens", dem eine das Fällen der heiligen Eiche ästhetisch malende größere Einleitung vorausgeht, erwähnt werden; in demselben erreicht das Ganze seinen Höhepunkt, und ist derselbe von ganz besonderer großartiger Wirkung. Die verschiedenen Soli des heidnischen Priesters, des Winfried u. s. w. könnten mehr melodische Frische enthalten, wenn gleich Letzterem gar manches schöne Solo zuertheilt ist. Aus dem Ganzen athmet übrigens ein frischer romantischer Geist, der dem Werke eine würdige Stellung unter den Erzeugnissen der Neuzeit ganz bestimmt sichern wird. Geist und Form des Oratoriums sind in neuerer Zeit durch R. Schumann u. A. bereits hauptsächlich darin verbessert und erweitert worden, daß man sich immer mehr von allen todten, den höheren Flug der Phantasie beengenden formellen Fesseln losgesagt hat, und besonders glücklicher Weise davon abgekommen ist, den alten Zopfstyl, der sich namentlich in breitspurigen, langweiligen, unvermeidlichen Fugensätzen gefiel, immer mehr und mehr zu verdrängen. Das Engel'sche Werk hält sich glücklicher Weise auch fern davon. Der strengere polyphone Styl findet nur im Schlußsatze, der die Vereinigung beider heterogenen Elemente, der Heiden- und Christenchöre enthält, seine Anwendung. Die Instrumentirung ist im Ganzen gelungen, wenn gleich so manche Effecte nicht recht zur Geltung kommen wollten, indem einer durch den anderen verdeckt wurde. Sie ist übrigens voll, nicht überladen und dem Geiste angemessen. Die Ausführung war lobenswerth, einzelne Mängel, die bei ersten Aufführungen sich öfters einschleichen, ausgenommen. Nur hätten wir einen besseren Solobassisten gewünscht. Das Orchester war recht brav, und fanden beide Werke anerkennenden Beifall. Mögen sie denn beide Gesangvereinen zur Aufführung empfohlen sein.

Eisleben. F. G. Kl.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Berlin schwingen abwechselnd Frau Goldschmidt, Wilhelmine Clauß und Vieuxtemps das Scepter der Concert-Regierung. Frau Goldschmidt wird demnächst nach Wien gehen.

In Hamburg concertirt noch immer und zwar mit steigerndem Glücke und wirklich seltenem Erfolge, Hans v. Bülow. — Zunächst wird auch die vortreffliche Sängerin, Frau Sophie Förster aus Berlin dort erwartet.

In Frankfurt a. M. gab Ferdinand Hiller ein glänzendes Concert.

In Breslau gastirt Joh. Wagner aus Berlin.

Neue und neueinstudirte Opern. Flotow's „Indra" wurde in Schwerin zum ersten Male gegeben. „Rübezahl" ist, nach mehreren Journalen, an „mehreren Bühnen" in Vorbereitung.

Eine neue Oper vom Sohne Boildieus: „Das unsichtbare Mädchen" machte Glück am lyrischen Theater zu Paris.

Verdi's neue Oper: „Trovatore" wurde zum ersten Male am königl. Theater zu Madrid mit großem Erfolge gegeben.

Im italienischen Theater zu Paris wurde Mozart's „Don Juan" gegeben. Tamburini, die Titelrolle; Dalle Aste, den Leporello; Mad. Alboni, die Zerline. Im Ganzen genommen soll die Vorstellung monströs gewesen sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. F. Götze ist zum Großh. Weimarischen Professor (des Gesanges) ernannt worden.

Vermischtes.

Weimar, den 27sten Februar. Mit Beziehung auf den Bericht in der vorigen Nummer dies. Bl. bemerken wir, daß Liszt 9 Symphonische Dichtungen für Orchester beendet hat, welche er in der 2ten Hälfte des März im Leipziger Gewandhaus, vor einem eingeladenen Publikum, in einer Matinée unter seiner Direction aufzuführen beabsichtigt. Nach erfolgter Aufführung werden die Partituren veröffentlicht werden. — Auch die Fest-Cantate, der „Künstler-Chor", wird dabei zur Aufführung gelangen, deren Erscheinen bei Schlesinger in diesen Blättern bereits angezeigt wurde. Der Künstler-Chor ist neu instrumentirt, und mit voller Orchesterbegleitung versehen worden, wodurch die Sicherheit der Ausführung und die Wirkung des Ganzen bedeutend gewonnen hat. — Am 8ten April (Geburtstag der Großherzogin von Weimar) wird eine Aufführung des Lohengrin in Weimar stattfinden, in welcher Götze aus Leipzig den Lohengrin singen wird. Mitte Mai wird Tichatschek aus Dresden gleichfalls diese Partie zum ersten Male in Weimar singen. Wir machen die Freunde und Verehrer Wagner's bei Zeiten auf diese seltenen musikalischen Genüsse aufmerksam.

Meyerbeer's „Stern des Nordens" wird zunächst in Wien zur Aufführung kommen, unter Direction des Componisten. — Die Partitur dieser Oper erscheint in vollständigem Clavierauszug mit Arrangements gleichzeitig in Paris, London und Berlin. Die Schlesinger'sche Musikhandlung hat den alleinigen Betrieb für Deutschland und die Oesterreichischen Kaiserstaaten.

Die Oper „Casilda" vom Herzog von Coburg-Gotha wird auf Befehl des Kaisers zu Ehren des Componisten, seines hohen Gastes, am großen Theater zu Paris aufgeführt. Eine telegraphische Depesche befahl nach Gotha die Einsendung der Partitur.

Der Cölner Männergesang-Verein hat nun mit Hrn. Mitschell in London definitiv für eine neue Sängerfahrt dorthin abgeschlossen und zwar unter noch günstigeren Bedingungen als die des vorigen Jahres. Juni und Juli wird die Fahrt stattfinden und sich nicht allein auf London beschränken, sondern sich auch auf mehrere andere Hauptstädte Englands ausdehnen.

Ein „Elisabeth-Fest-Album" für Pianoforte bereitet die Musikalienhandlung Haßlinger in Wien zu Ehren der Vermählung des Kaisers vor. Es wird Beiträge bringen von Dreyschock, Henselt, Kuhe, Kullack, Liszt, Schulhoff und Willmers und sein ganzer Reinertrag ist zum Besten nothleidender Krieger des Kaiserstaats bestimmt.

In Stettin wurde Schiller's „Tell" mit einer neuen, sehr gerühmten Musik von dem jungen Componisten Max Ifar gegeben.

Das frühere Oldenburgischen Hoftheater ist an einen Director, Hrn. Jenke, übergegangen. Die Auflösung dieses wahren Kunstinstituts wird sehr bedauert.

Das Stadttheater zu Frankfurt a. M. ist mit einjährlicher Subvention von Seiten der Stadt an den einen der bisherigen Directoren, Hrn. J. Hoffmann, übergegangen, während der andere, Hr. Mühting, als Regisseur, der Anstalt verbleibt.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Seymour Shiff, Op. 100. Fest-Cantate zur Einweihung der evangelischen Kirche zu Nikolajeff. Odessa, A. Braun. 75 Kopcken Silber.

Es ist diese Cantate für Solo-Sopran, Solo-Bariton, Chor und Orgel geschrieben. An ein Gelegenheitsstück kann man keine hohen künstlerischen Anforderungen stellen, wohl darf man aber verlangen, daß bei einem kirchlichen Werke wenigstens bezüglich des Formellen, des reinen Satzes und einer würdigen Stimmung nichts zu wünschen übrig bleibt. Leider ist dies bei dieser sogenannten Cantate nicht der Fall, es ist diese vielmehr nur eine Kundgebung eines ziemlich naiven Dilettantismus, welchen vielleicht der Ort der Entstehung des Werkes etwas entschuldigt. Daß von irgend welchem geistigen Inhalt, von Schwung der Ideen ꝛc. hier nicht die Rede sein kann, versteht sich nach dem Gesagten von

ſelbſt. Die Chöre und das Baritonſolo ſind äußerſt trocken und ledern, das Sopranſolo iſt höchſt trivial und in ſeiner Melodie an die ſchlechteſten, oft ſchon in dieſen Blättern getadelten deutſchen Liedcompoſitionen neueſter Zeit erinnernd. Die Führung der Singſtimmen und die Behandlung der Orgel erſcheinen ſehr ungeſchickt, die äußere Geſtalt der einzelnen Theile iſt formlos, der Satz oft nicht rein. Nicht zu begreifen iſt, wie ein Muſiker, der ſchon 99 Werke in die Welt geſetzt haben will, in ſeinem Op. 100 Böcke ſchießen kann, die man keinem Schüler verzeihen würde.

W. Tſchirch, Op. 25. „Laßt uns ſingen von der Gnade des Herrn". Eine leicht ausführbare Kirchenmuſik für Chor mit Begleitung von Streichinſtrumenten, Clarinetten und Hörnern. Partitur. Schweidnitz, Weigmann. 22½ Sgr.

Es erfüllt dieſes Werk vollkommen den auf dem Titel angegebenen Zweck: bei leichter Ausführbarkeit giebt der Componiſt ein formgerechtes, gut orcheſtrirtes Muſikſtück, deſſen geiſtiger Inhalt edel und dem Text durchaus entſprechend iſt. Zu kirchlichen Aufführungen, namentlich wo größere Mittel nicht zu Gebote ſtehen, ſei das Werkchen beſtens empfohlen.

Für die Orgel.

Theodor Parmentier, Op. 5. 4 morceaux d'orgue de differentes characteres. Paris, M. V. Canaux. In Commiſſion bei Kräuter in Straßburg. 2 Fr.

Es iſt jedenfalls ſchon von Intereſſe, zu erfahren, wie die Ausländer, die gegen uns eine verſchiedene Sprache, mit uns aber eine gemeinſame Kunſt haben, dieſe betreiben. Gehörte zu einem genügenden, allgemeinen Reſultat eigentlich eine vorliegende Mehrzahl von Kunſtleiſtungen, ſo ſpricht doch auch ſchon genug dieſe einzelne. Nr. 1, das Erſte und das Beſte der Sammlung. Nicht ohne melodiſchen Schwung, nur die Modulation zu forcirt, unnatürlich und geſucht. Nr. 2, Andantino legato: Es-Dur ¾, zwei Theile mit Wiederholung, jeder von 8 Tacten. Hiernächſt verwandte Tonart As-Dur, zwei Theile mit Wiederholung, ebenfalls jeder von 8 Tacten. Darauf Andantino da capo. — Wer aus dieſer bloß formellen Beſchreibung, ohne ſelbſt die wirklichen Noten vor Augen zu haben, hier einen ganz regulären „Walzer" errathen wollte, der hat gar nicht Unrecht, denn in der That wird aus dieſem Andantino, mit einer nur geringen Doſis con moto der ſchönſte Orgelwalzer, woran aber die Südländer in ihren Kirchen keinen weiteren Anſtoß nehmen. Deßhalb iſt es auch nicht zu verwundern, wenn man erfährt, wie ſchon vor längerer Zeit in einer Kirche Italiens zu einem Liedertext als Hymne an die Jungfrau Maria, Maria v. Weber's Jägerchor aus dem Freiſchütz geſungen wurde. Der allverehrte Componiſt, wenn er dieſes wirklich noch erlebt hätte, und wie die frommen Mönche zum Schluſſe der Hymne auch das lala nicht vergaßen, würde wohl in eben die Worte eines andern berühmten Componiſten ausgebrochen ſei: „Großer Gott, vergieb! Aber das habe ich nicht für Dich gemacht!" — In derſelben hier charakteriſirten Weiſe ſind auch die anderen beiden Nummern des Heftes gehalten. Nr. 4 Introduction et Fugue C mio. möge von der Kritik mit dem weiten Mantel der chriſtlichen Nachſicht, wie ſie nur einer completten Schülerarbeit gebührt, bedeckt werden. L. K.

Theatermuſik.

Clavierauszüge.

Friedrich-Wilhelmſtädtiſches Theater. Sammlung der beliebteſten auf obigem Theater geſungenen Lieder und Couplets. Nr. 2 und 3. Berlin, Leopold Caſſar. à Nr. 5 Sgr.

Die vorliegenden beiden Nummern dieſer von der Verlagshandlung ſehr geſchmackvoll ausgeſtatteten Sammlung enthalten: „Muſikaliſcher Rebus", Text von A. Weiranch, Muſik von A. Conradi und „Schluckanfslied" von demſelben, beide aus dem Vaudeville: „Weibliche Seeleute". Es ſind dieſe Lieder in dem bekannten, bei Liederpoſſen üblichen Ton gehalten und als muſikaliſche Scherze betrachtet denen zu empfehlen, welche gern einmal tüchtig lachen wollen.

Concertmuſik.

Concertſtücke mit Orcheſter.

H. Wohlers, Op. 3. La Napolitana. Fantaisie brillante pour le Violoncelle avec accompagnement de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano. Berlin, Schleſinger. Mit Pfte. 1 Thlr.

Ein brillantes, mit viel Sachkenntniß und Geſchick gefaßtes Soloſtück, das einen ſehr tüchtigen Violoncelliſten verlangt, für einen ſolchen aber auch ſehr dankbar ſein wird. Das dem Virtuoſen Servais dedicirte Werk ſei beſtens empfohlen.

Concertſtücke für Pianoforte ſolo.

W. Deichert, Op. 10. Fantaisie de Concert sur des thèmes nationaux de Chile pour le Piano. Hamburg, Niemeyer. 1⅓ Thlr.

Ein umfangreicheres, nicht geringe techniſche Schwierigkeiten darbietendes Muſikſtück, das von einem vollkommen fertigen Spieler vorgetragen nicht ohne Wirkung ſein wird, wenn es auch keinen nachhaltigeren Eindruck hinterlaſſen kann. Die Nationalmelodien ſind zu dem Zwecke, als Grundlage für ein brillantes Virtuoſenſtück zu dienen, mit Geſchmack und Geſchick verwendet.

Intelligenzblatt.

Bei **Bruno Hinze** in Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Die

Musik der Gegenwart

und die

Gesammtkunst der Zukunft.

Von

Franz Brendel.

18 Bogen gr. 8. eleg. geh. Pr. n. 1 Thlr.

Das vorliegende Werk schliesst sich an des Verfassers „Geschichte der Musik". Es hat den Zweck, die grosse Bewegung der Gegenwart auf dem Gebiet der Kunst in ihrem Wesen, ihren Ursachen und Folgen, — Gegenwart und Zukunft im Zusammenhange, — darzustellen. Zugleich steht der Inhalt desselben in naher Beziehung zu der Aufgabe, die in dies. Bl. verfolgt wird. Es war die Absicht, hier das zu entwickeln, was, nur in ausgeführterem Zusammenhange darstellbar, die einer Zeitschrift gesteckten Grenzen überschreitet. Zur näheren Uebersicht folge nachstehend das Inhaltsverzeichniss.

I. Die Epoche unserer classischen Poesie und Kunst und der Verfall derselben.

II. Musikalische Zustände der Gegenwart.

a) Die Tonkunst und die Tonkünstler. b) Der Musikalienhandel. c) Conservatorien. d) Concerte, Singakademien, Männergesangvereine. e) Das Theater. f) Die gegenwärtige Stellung der Tonkunst in der Gesellschaft, zum Staat und zur Intelligenz. g) Musikalische Topographie.

III. Die Zukunftsbestrebungen der Gegenwart.

V. Die erste Verwirklichung des Neuen auf dem Gebiet der Kunst durch Rich. Wagner.

V. Zur Kritik der Schriften und Kunstwerke Rich. Wagner's.

a) Kunst und Revolution. b) Das Kunstwerk der Zukunft. c) Oper und Drama. d) Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. e) Zwei Briefe. f) Die Kunstwerke.

VI. Die Stellung der Tonkunst zu dem bezeichneten Umschwung und die nächsten Aufgaben derselben in der Gegenwart.

Aufgaben für die schaffende Kunst. Conservatorien für Musik. Die Concerte. Der Musikalienhandel. Das Theater. Der Staat. Schlussbemerkung.

Ende vorigen Jahres erschien bereits:

Brendel, Frz., Grundzüge der Geschichte der Musik. 3. verm. und verb. Aufl. 8. eleg. geh. n. 8 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bargiel, W., Op. 8. Drei Characterstücke für Pianoforte. 25 Ngr.

Beethoven, L. van, Op. 115. Grosse Ouverture (C-dur). Arrangem. für zwei Pianoforte zu acht Händen von A. Horn. 1 Thlr. 10 Ngr.

Brahms, J., Op. 2. Sonate (Fis-moll) für das Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

— —, Op. 4. Scherzo (Es-moll) für das Pianoforte. 20 Ngr.

Chopin, F., Andante Spianato pour le Piano tiré de la grande Polonaise brillante. Op. 22. 10 Ngr.

Gade, N. W., Op. 14. Ouverture No. 3, C-dur, arr. für das Pianoforte. 20 Ngr.

Hauser, M. H., Op. 13. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Hünten, Fr., Op. 187. Fantaisie brill. sur des thèmes favoris de l'Opéra: Sophia Katharina de Flotow, arr. pour le Piano. 15 Ngr.

Lumbye's Tänze für das Pianoforte. No. 116. Pomona-Walzer, 15 Ngr. No. 117. Tivoli-Carneval-Polka, 7½ Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Aus der Musik zum Sommernachtstraum für Orchester in Partituren: Scherzo, G-moll, 25 Ngr. Nocturno, E-dur, 15 Ngr. Hochzeitsmarsch, C-dur, 20 Ngr.

Perkins, Ch. C., Op. 9. Troisième Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. E-dor. 2 Thlr. 15 Ngr.

Schloesser, A., Op. 6. Impromptu serieux pour le Piano. 15 Ngr.

— —, Op. 7. Am Golf von Neapel. Phantasiestück für das Pianoforte. 15 Ngr.

— —, Op. 8. Allegro capriccioso pour le Piano. 20 Ngr.

— —, Op. 9. Le Papillon. Etude de Concert pour le Piano. 15 Ngr.

Schumann, R., Op. 130. Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke zu 4 Händen für das Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

— —, Op. 132. Mährchenerzählungen. Vier Stücke für Clarinette, (ad libitum Violine) Viola und Pianoforte. 1 Thlr. 20 Ngr.

Veit, W. H., Op. 37. Sechs vierstimmige Gesänge f. Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 15 Ngr.

Knorr, Julius, Erklärendes Verzeichniss der hauptsächlichsten Musik-Kunstwörter. kl. 8. broch. 10 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 13.** Den 24. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Weber's Euryanthe. — Volksmusik. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Weber's Euryanthe.*)

Von

Franz Liszt.

Mußte auch Beethoven bei Gelegenheit des Fidelio den Kelch der Bitterkeit bis auf die Heefe leeren, so hätte er doch eine reichliche Entschädigung, ja eine glänzende Botschaft der Nachwelt in dem Ansuchen Weber's finden können, die Partitur der Euryanthe zu revidiren. Leider aber vereitelte eine in den Verhältnissen der beiden großen Meister eingetretene Spannung den günstigen Erfolg dieses Annäherungsversuchs, zu welchem Weber den ersten Schritt that. Mittelmäßige Halbmenschen, zudringliche Freunde, hinderten Beethoven's große Seele, sich über gewisse Empfindlichkeiten hinwegzusetzen und die tiefe Huldigung richtig aufzufassen, welche für seinen Genius in dem Wunsche eines Künstlers wie Weber ausgesprochen war, das Werk, welches er als den schönsten Ausdruck seines dramatischen Gefühls betrachtete, an das sprühende Feuer der Conception dieses göttlichen Symphonisten gehalten zu sehen. Finden wir doch schon bei Weber eine wunderbare Divination der zukünftigen Gestaltung des Drama's; bei ihm schon das annähernde Bestreben den ganzen Reichthum instrumentaler Entwicklung der Oper einzuverleiben, in ihr aufgehn zu lassen. —

Zu gleicher Zeit theilte Weber die Partitur seiner Euryanthe Schubert mit, sang und spielte sie ihm am Piano. Da Schubert sie für weniger gelungen erachtete als den Freischütz, brach Weber fast gänzlich mit ihm und verzieh ihm nimmer dies Urtheil, denn in seiner Schätzung stand Euryanthe bei weitem höher, als der Freischütz. Wer von den beiden genialen Componisten hatte nun recht? Gewiß hatte Keiner un-

*) Es gereicht uns zu großer Freude, unseren Lesern anzeigen zu können, daß Hr. Dr. Liszt unseren schon öfter gegen ihn ausgesprochenen Wunsch, sich als Mitarbeiter an dies. Bl. zu betheiligen, hiermit zu erfüllen beginnt. Er hat sich zunächst die Aufgabe gestellt, an einen Bericht über die in der letzten Saison in Weimar gegebenen Opern allgemeine Bemerkungen zu knüpfen, so wie dabei über die wünschenswerthe Art des Verfahrens, welches Theaterdirectionen denselben gegenüber einzuhalten haben, zu sprechen. Die Euryanthe, welche zuletzt in Scene ging, bietet dazu den nächsten Anknüpfungspunkt.

D. Red.

recht und Beide hätten ihre Meinung durch schlagende Argumente rechtfertigen können, wie es einerseits die außerordentliche und verdiente Popularität des Freischütz bezeugt, andrerseits der Umstand, daß heutzutage diejenigen Künstler, welche zu gleicher Zeit Musiker von Fach und von Kopf sind und jene Minoritäts-Phalanx bilden, deren höherstrebende Ueberzeugung das blinde und vergängliche Spiel der Fortuna überdauert, der Euryanthe einen höheren Preis zuerkennen.

Um die betrübende Scheidung zu begreifen, wie sie sich zwischen gleiches Verdienst und ungleichen Erfolg beider Werke gestellt hat, ist es wesentlich, die Stoffe einer nähern Betrachtung zu unterziehen. Der Text zum Freischütz ist eines der dankbarsten Opernsujets, welche man je erdacht hat. Er ist in der glücklichsten Weise behandelt und in einem Ton gehalten, in welchem Sentimentalität mit Anmuth und Heiterkeit, sowie Unruhe, Schmerz und Erregtheit der Liebe mit Naivität und reiner Gefühlsweise in den allertreffensten Verhältnissen abwechseln, um das Urtheil der Wenigen zu befriedigen und die Herzen der Vielen zu rühren. Indem Weber diesen in seiner Art vollkommnen Canevas aus der Hand des Dichters nahm, verlieh er nicht allein dem volksthümlichen Stoff seine volle musikalische Wirksamkeit, sondern mit seinem poetischen Hauch erweiterte er die Dimensionen desselben, er verschönerte die Charaktere, vermehrte die innere Wärme, erhöhte das Colorit und gab den Conturen mehr Prägnanz, indem er über das Ganze den farbenschillernden Reiz originellster Formen verbreitete. Innerhalb des Rahmens seines Stoffes stellte er eine neue wonnige Schilderung der Natur hin, in welcher lebendiges Grün und tausendfacher Farbenglanz im Tiefsten angeweht sind von deutschem Geist, deutschem Leben und Weben in der Natur. So ist der Freischütz ein Meisterwerk geworden! Sogar die Eule die da ihre Flügel schlägt und Feueraugen rollt, ist nicht ohne Antheil an dem dauernden Erfolg dieser Oper. Wäre selbst hier oder dort, wo man den Freischütz giebt, kein einziger wirklich Musikverständige vorhanden, die wunderliche Phantasmagorie der Wolfsschlucht wird nie verfehlen, das Haus zu füllen, mindestens mit Kindern, da es einen Theil der nationalen deutschen Jugendvergnügungen ausmacht, den Freischütz zu sehen. Weit entfernt, es den Familien vorzuwerfen, welche ihre Kinder auf diese Weise mit dem Genius Weber's vertraut machen, da sie doch am Ende immer bei dieser Gelegenheit auch nebenbei etwas hören, möchten wir doch schwer zu überreden sein, daß man die Kinder so gewissenhaft in diese Oper führt, um ihnen einen Geschmack für das Schauspiel dämonischer Naturgewalten beizubringen, welches im Orchester sich entfaltet. Es läßt sich demnach mit Recht behaupten, daß an den unverwelklichen Einnahmen, welche der Freischütz noch heutzutag macht, doch immer die Eule, die Skelette, die wilde Jagd, der leidige Samiel ꝛc., welche für die Zuschauer so anziehend sind, ihren unbestreitbaren Antheil haben.

Nun findet sich aber in der Euryanthe nicht allein kein Skelett, keine Eule, keine Wolfsschlucht, sondern nicht einmal ein kleiner Walzer, den alle jungen Damen mit Wonne spielen und tanzen können; kein Brautliedchen, um es in spe vor sich hinzusummen, ja nicht einmal ein Jägerchor, der für den Leierkasten passend zu gebrauchen wäre. Zwar finden wir auch in der Euryanthe einen Jägerchor, aber hier sind die Jäger nicht mehr lustige Bergbewohner, denen eine frische, lebhafte Melodie mit graziösem originellen Rhythmus genügt, es sind Ritter und Edelleute, welche mit Noblesse dem edlen Waidwerk obliegen. Und obgleich der Chor, wie der aus dem Freischütz, auf der gemächlichen Grundlage von Tonica und Dominante sich wiegt, ist er doch vermöge seiner edleren Wendungen und declamatorischen Phrasirung kein Stück für den Pfiff oder den Leierkasten, wenn er auch anderseits eine stehende Nummer der Concertprogramme von Paris und London bildet. Auch im Uebrigen herrscht eine enorme Verschiedenheit zwischen den Texten zu diesen beiden Opern. An der Euryanthe wird trotz der mannichfachen Verbesserungen, welche Weber daran vornehmen ließ, der Mangel an Schöpfungskraft in der Kunst bei weiblichen Talenten fühlbar. Weber, der diesen angebornen Mangel übersah, quälte vergebens seine unglückliche Dichterin mit Verbesserungsvorschlägen, durch welche nichts verbessert ward. Man stellt einen Park nicht mit der sandaufwerfenden Schaufel, sondern mit der wälderlichtenden Axt her. So werden auch derartige Verbesserungen nur da von Nutzen sein, wo ein Zuviel vorhanden ist, nicht aber ein Zuwenig. Bei alledem hat sowohl Text als Musik zur Euryanthe den unverkennbaren Vorzug eines erhöhten Strebens, einer erhabneren Begeisterung vor dem Freischütz voraus. Text und Musik haben höhere Ausgangspunkte. Sie erheben sich über häusliches und ländliches Leben, und nehmen einen kühnen Aufschwung zu heroischer Entfaltung. Mit der Composition der Euryanthe setzte Weber den ersten Fuß auf ein neues Land; er ward sich als Vorläufer einer neuen Aera bewußt: er hatte eine Vorahnung von Tannhäuser und Lohengrin.

Indem er die Fähigkeit in sich fühlte sich der vollen poetischen Kraft solcher Stoffe zu bemächtigen, die höheren Sphären als der Freischütz entnommen, von mächtigeren Leidenschaften bewegt sind, war er

mit dem vom Stoff losgetrennten musikalischen Werth seiner einzelnen Stücke zufrieden, und vergaß dabei nur eines, daß eben sein Gedicht ihm nicht genügte, und daß die Mängel desselben den Schönheiten seiner Composition einen unheilbaren Schaden zufügen würden. Dies mag wohl Schubert, indem er jenes Urtheil aussprach, gefühlt haben, ohne sich Rechenschaft davon zu geben. Wagner aber gab sich sehr wohl Rechenschaft von dieser Mésalliance zwischen dem Genie Weber's und dem Talent seiner Dichterin, und protestirte energisch gegen alle derartige Mésalliancen, welche ohne den mittelmäßigen Poeten zu erhöhen den großen Musiker herniederziehen. Durch diese beredte Protestation leistete Wagner der dramatischen Kunst einen unberechenbaren Dienst, welches auch das Schicksal der andern Ideen sein möge, die in seinem Gedankengange sich allmälig um dies unumstößliche Grundprincip gesammelt haben: „daß der Genius des Musikers sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf, und daß die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges Geschick haben wird, sobald mittelmäßige Poesie zu ihrem Träger sich aufwirft. Sollten auch unter der großen Anzahl Ideen, welche Wagner über die Kunst ausspricht, manche als minder fruchtbar an schnellen und erfolgreichen Resultaten sich erweisen, so wird der gerecht Urtheilende, wenn er erwägt, daß nur Diejenigen Ideen von bedeutender Tragweite hervorbringen, welche ihrer Viele zu Tage fördern, Wagner Dank dafür wissen, daß er die Nothwendigkeit einer edlen poetischen Grundlage für das Einweben glänzender musikalischer Schönheiten so vollkommen anschaulich gemacht hat. Auch Kind, der Dichter des Freischütz, welchem dieser Text so trefflich gelang, hatte manche Neuerungsideen über die dramatische Kunst, (besonders in der Vorrede zu seinem van Dyck entwickelt), die wenn auch nicht so weitgehend und hochstrebend wie die Wagner'schen, doch manches Verwandtschaftliche, ja gewissermaßen einen Keim derselben in sich enthalten. Es ist nicht unser Vorhaben die auf unsrer Bühne in den letzten Tagen stattgefundene Vorstellung der Euryanthe ausführlich zu besprechen. Die Frage über das Wann und Wie solcher Vorstellungen ist ein zu weitläufiger Gegenstand, welchem gegenüber wir uns passiv zu verhalten haben. Im Allgemeinen aber kann man bemerken, daß in diesem Moment kaum in ganz Europa ein Theater zu finden sein dürfte, welches nach einem Kunstprincip geleitet wird, sich durch eine eigentliche innerliche Kunstthätigkeit ernstlich bewährt und demnach als Schule bildend betrachtet werden könnte. Ueberall sehn wir nur vereinzelte Künstler, welche die ephemere Neugier der Menge in Anspruch nehmen, oder zeitweilige Novitäten, die auf eine gewisse Anzahl Vorstellungen die Casse füllen. Wir würden vergebens nach einer Bühne uns umsehen, welche kunstberechtigt den Diapason aufrecht erhält und somit als tonangebend zu beachten wäre. Die Ursache dieser Thatsache liegt offenbar darin, daß die Directionen der Bühnen zu oft jene Wilden nachgeahmt haben, von denen Montesquieu sagt, daß sie um die Früchte zu pflücken den Baum niederhauen. Im hastigen Trachten fortwährend und immer nur Geld zu machen, gehen die Mittel zu diesem Zweck zuletzt gänzlich verloren. Um alles Korn, welches man besitzt in Geld zu verwandeln, spart man sich selbst das nöthige Saatkorn nicht mehr auf; und vergebens wird man der Ernte harren, wenn man der Erde keinen Samen anvertraut. Betrachten wir für heute nur den Zustand der musikalischen Kunst, ohne indessen auf ein näheres Eingehen in Sachen des reeitirenden Drama's bei einer andern Gelegenheit Verzicht zu leisten; denn wenn dem Schauspiel so oft eine entscheidende Stimme in Angelegenheiten der Oper zuerkannt wird, warum sollten die Musiker nicht ihre Ansichten über das Drama verlauten lassen? In der musikalischen Kunst hat man nicht daran gedacht, das Niveau derselben zu heben und nur gute Musik zu fördern, um dadurch musikalische Bildung zu verbreiten und so allmälig ein fähiges Publikum zu erziehen; welchem Geschmack und richtige Schätzung ein gutes und schönes Repertoir als nachhaltiges Bedürfniß empfinden ließe. Es wäre auf diese Weise das einzig richtige Mittel angewandt worden, die Bühne durch eine beträchtliche Anzahl Abonnenten in Flor zu bringen. Aber nein! Man hat nur danach getrachtet, vereinzelte Vorstellungen gang und gäbe zu machen, welche die Menge anziehen, und vergaß dabei, daß die wogenden Massen, die der Zufall zusammenführt, unfähig sind zu einem ernsten und dauernden Kunstinteresse; daß sie ebenso eigensinnig, willkührlich und unleitsam sich geberden wie Kinder, die eines Spielzeugs überdrüssig es wegwerfen, sobald sie es besitzen. Diejenigen aber, welche dem Publikum gegenüber die Kunst wie ein Spielzeug handhaben, finden sich nach ihrem Verdienst belohnt, wenn ihnen dasselbe mit der Unvernunft, Gleichgültigkeit und Geringschätzung schlecht erzogener Kinder gegen die kostbarsten Gegenstände entgegenkommt.

Ein Theater, welches nach einem über die Zufälligkeiten des Augenblicks erhabenen Grundprincip geleitet würde, welches nicht allein auf das Heute, sondern auf eine ferne Zukunft und ehrenvolles Bestehen, und auf ein Gedeihen sein Augenmerk richtete, das sich sicher stützte auf ein solides, normale Zinsen abwerfendes Capital, mit welchem es nicht auf die Wechselfälle frivoler Mode speculirte, wie die umher-

ziehenden Truppen wandernder Schauspieler zu thun pflegten, ein solches Theater hätte in unserer Zeit, und wäre es auch nur durch die besondere Ausnahme des Factums, in Folge eines wohlverdienten Rufes die Aussicht, regelmäßigere und beträchtlichere finanzielle Vortheile zu erzielen, als sie im Verhältniß jetzt erreicht werden, wo man zu empirischen Hülfsmitteln seine Zuflucht nimmt, um ein klägliches Dasein von Tag zu Tag weiter zu fristen.

Wenn man das Wesen mancher Dinge näher in's Auge faßt, und ihren Gang beobachtet, so wird man bald finden, daß es Vortheile giebt, die sich eben nur als Consequenzen, als Resultate erringen lassen, und die Denjenigen entgehen, welche ausschließlich und direct darauf aus sind, sie zu erringen. Und so ist es mit den Geldvortheilen in Sachen der Kunst beschaffen. Um sie zu erwerben, muß man sich nicht einzig und zuerst mit ihnen befassen. *Ein Kunstinstitut kann der Kunst nicht entrathen.* Vergebens hascht man nach *Wirkungen*, wenn man die *Ursachen* vernachlässigt. Die *Kunst* ist das fruchtbringende Samenkorn, welches man säen muß, will man anders eine ergiebige Ernte erzielen. Sehen wir doch zu, wo wir ein Kunstinstitut finden, welches große Vortheile errungen hätte, ohne zuerst einen *gerechtfertigten* Ruf und dann daraus erwachsenden Gewinn auf wahrhafte Verdienste um die Kunst zu gründen? Aber nur zu oft geschah es, wenn die Kunst Geld gebracht hatte, daß man sie verjagte um das goldene Kalb an ihre Stelle zu setzen; und nur zu oft haben Kunstinstitute von ihren ehemaligen Verdiensten weitergelebt, ohne ein anderes Verdienst den früheren zuzufügen, als das der Charlatanerie oder der Lethargie. Die Erfahrung beweist jedoch, daß solche moralische Auflösungsprocesse nach dem Verlauf einer gewissen Zeit den materiellen Untergang nothwendig im Gefolge haben.

Weimar hätte in verschiedenen Beziehungen ganz besondere Vortheile, wenn es einen Platz unter den deutschen Bühnen einzunehmen strebte, auf welchem es in der künstlerischen Schätzung derselben aufhören würde, zu den Vorletzten gezählt zu werden. Die Umstände, welche diese Vortheile herbeiführen, werden als solche sicherlich nicht in den Augen derjenigen erkannt, welche es als ein Unglück für Weimar erachten, daß Göthe und Schiller da gelebt haben, und die lästige Erbschaft jener großen Periode gerne von sich abschütteln möchten. Nichts destoweniger würde diese Erbschaft gerade Weimar mit allem Fug und Recht und vor aller Welt zu dem Anspruch berechtigen: an seinem Heerd eine Art neutralen und fruchtbaren Gebiets herzustellen, auf welchem die künstlerischen und literarischen Rivalitäten deutscher Stämme sich vermitteln ließen, ein Gebiet, auf welchem *deutsche Kunst* wachsen und groß werden könnte. Und wenn das Theater mit Ehren die Traditionen früherer Zeiten, welche die Geschichte factisch an den Namen Weimars knüpft (und wie ließe sich ein solches Factum verwischen?) erhalten und fortpflanzen will, so müßte das Repertoir in einer Weise gestaltet werden, daß das *Wann* und *Wie* von Vorstellungen wie die der Euryanthe, welche ein besseres Schicksal verdient als zur Ingredienz eines bunt gemengten Salats verwußt zu werden, in der Kunstwelt gerechtfertigt erscheine. Und nur dann, wenn man es dahin bringt, das Repertoir streng nach künstlerischen Grundsätzen zu bilden, würde es möglich sein, sich Hoffnungen einer in jeder Hinsicht glänzenden Zukunft für eine Bühne zu machen, an die sich mehrfach *noch jetzt* nachhaltig andächtige Erinnerungen knüpfen.

In Weimar trägt der Hof durch einen reichlichen jährlichen Zuschuß zur Erhaltung des Theaters bei, welchen man mit Recht ein großes, ja ein unverhältnißmäßiges Opfer nennen kann, da durch ihn Dreiviertel der Kosten gedeckt werden. Fragt man dieser beträchtlichen Ausgabe gegenüber nach ihrer Verwerthung, nach den entsprechenden Vortheilen, die sie bringt, so überzeugt man sich bald, daß weder die Kunst noch die Oekonomie ihre befriedigende Rechnung dabei finden. Dem Ruhm der Erinnerungen Weimars wird durch keine von den dramatischen Formen hinlänglich Genüge geleistet, und die Bühne ächzt unter der Last dieser Verantwortlichkeit. In diesem für alle Betheiligten unbefriedigenden Stand der Dinge, bei den täglich fühlbarer werdenden Schwierigkeiten dieser Lage, fühlt man sich unwillkürlich angetrieben ein entscheidendes Gegenmittel aufzusuchen. Je näher man aber diese oft besprochene Frage in's Auge faßt, desto mehr sieht man sich genöthigt, bei den beiden einzigen Auswegen stehen zu bleiben, und es an der Zeit zu finden, von den zwei Punkten, welche sich darbieten, mit Entschiedenheit einen zu wählen. *Hoftheater* oder *Stadttheater*. Entweder: die Aufrechterhaltung eines Hoftheaters, welches vom Standpunkt der Kunst, der vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Ehre Weimars geleitet wird, mit den Bedingungen des Zuwartens, der Pflege, der für jede Ernte unerläßlichen Saat, mit der Aussicht auf Genuß ihrer Vortheile. Oder: die Errichtung eines Stadttheaters, welches den Hof von einem Opfer befreien würde, das sich als unverhältnißmäßig erweist, indem es ihm nicht zufriedenstellende Interessen bringt. Alle Versuche, die nicht auf einem von diesen beiden Wegen gemacht werden, können nur in einem trost- und rathlosen Umherschwanken inner-

halb jenes Systems von empirischen und Palliativmitteln, in jenem ärmlichen Fristen des Daseins von Tag zu Tag bestehen, und können die Bühne nur in Gefahr bringen, schlimmer als zu einem Stadttheater: zu einem kleinstädtischen Theater herabzusinken.

Die gewöhnliche Methode der Stadttheaterdirectoren ist bekannt. Der Director eines Stadttheaters in Weimar würde nichts anderes thun können, als die Directoren von Städten wie Freiburg, Posen, Chemnitz, Stettin u. a.; er würde ein Steeple-chase über die Dornhecken aller möglichen Repertoires anstellen, auf sein einziges Ziel zu: den Gewinn. Die Kunst wird dabei nicht in Betracht kommen; das Theater wird ein Gegenstand der Speculation, der Verpachtung.

Würde ein Stadttheater in Weimar bestehen können? Vielleicht nicht. Wir beeilen uns aber hinzuzufügen, daß es für die Würde und Ehre der Kunst entschieden vortheilhafter wäre, das Beispiel Oldenburgs nachzuahmen und eine Bühne gänzlich zu schließen, welche weder dem entspräche, was man mit Recht von einem Hoftheater verlangt, noch dem gleich käme, was der Director eines größeren Stadttheaters leistet. Wir glauben, daß man in dieser Art zu verfahren größere Achtung für die Traditionen erkennen würde, welche sich an die hiesige Bühne knüpfen, als durch ein stumpfes Fortvegetiren in einem Zustande, dessen Mängel durch eben diese Erinnerungen und die daraus entstehenden Ansprüche nur noch fühlbarer werden.

Es wird Niemand beikommen, von einem Hoftheater in Weimar den scenischen Prunk der großen europäischen Bühnen zu fordern. Niemand wird in einem solchen die feenhaften Balleteorps oder ein verdreifachtes Orchester suchen, wie es Meyerbeer neuerdings in seinem „Etoile du nord" angewandt hat; noch wird Jemand alle den Aufwand von Scenerie und Maschinerie verlangen, wie sie dem Publikum in Paris, Berlin oder Wien geboten werden. Man fordert von Weimar nur Kunst, mehr Kunst und eine von falschem Schein freiere Kunst, als sie in Paris, Berlin oder Wien zu finden ist. Um eine solche Kunst auf unserer Bühne einheimisch festzustellen, müßten folgende drei wesentliche Hauptpunkte energisch aufrecht erhalten werden.

1) Eine intelligentere und wahrhaftere Pietät für die Meisterwerke früherer Zeiten, als die gebräuchliche. In Folge dieser: Hervorsuchen aller Varianten, neuer und besserer Uebersetzungen, seltener Versionen, feiner und geschickter Verbesserungen; — Aufführung von Meisterwerken, welche durch unverdientes Mißgeschick der Vergessenheit preisgegeben sind. Kein planloses Durcheinander der Aufführungen von berühmten Opern früherer Meister, nicht jene Nachlässigkeit in solchen Reproductionen, mit der man sich etwa eine lästige Pflicht vom Halse zu schaffen sucht, durch welches Verfahren das Andenken bedeutender Meister eher verunglimpft als gepflegt wird. Das Eine solcher Werke muß durch das andere zur Geltung gebracht werden und zwar in einer Reihenfolge, welche das Publikum zu einem innigeren Verständniß, zu einer Einsicht in den Standpunkt des Kunstideals, welches jenen Componisten vorschwebte, erzieht. Hauptsächlich aber keine solchen Reprodnctionen ohne die hinreichenden Kräfte, ohne durchaus befriedigende Besetzung der Partien, kurz ohne die Möglichkeit, sie mit Ehren zu Stande zu bringen, ohne des spöttischen Lächelns Derer gewärtig sein zu müssen, welche dergleichen Werke anderswo befriedigend aufführen gesehen haben.

2) Thätige, beständige und gewissenhafte Pflege des Studiums von Werken, welche die Gunst der Gegenwart genießen. Planvolles, unparteiisches Alterniren mit den besten Werken italienischer, französischer und deutscher Meister, ohne Vorurtheil gegen ein oder das andere Genre, ohne Ausnahme einer oder der anderen Schule. Eifriges Bestreben, solche Aufführungen, indem man den angestrengtesten Fleiß auf das Einstudiren verwendet, durch entschiedeneres Hervortreten künstlerischer Schönheiten zu charakterisiren, — ihnen ein edleres Gepräge zu geben, als man an solchen Theatern Sorge trägt, wo man derartige Werke nur montirt, weil sie gerade Mode sind, weil sie Einnahme machen und sich nur zu leicht mit einem wohlbestellten Theaterzettel begnügt. Rüstiges Angreifen eines neuen Werkes, sobald es erschienen ist, um es nicht etwa als alte Neuigkeit aufzutischen, wenn es allenthalben seine Carrière schon geendet hat. Ein derartiges Procédé Canal Mumien auszustaffiren kann nur daß Resultat herbeiführen, die Bühne, welche sich damit befaßt nach Außen zu discreditiren.

3) Ausgedehnte, unbefangte Gastfreundschaft gegen unedirte Werke, welchen man eine Zukunft zutraut, welche sich durch bemerkenswerthe Eigenschaften auszeichnen, wären diese selbst nur theilweise vorhanden, sei der Autor berühmt oder noch unbekannt, sei er aus Süd- oder Nord-, Ost- oder West-Deutschland, gehöre er unserer oder der anderen Hemisphäre an. Also Aufrechterhaltung der Initiative neuen Werken gegenüber. Sympathische verständnißwillige Aufnahme junger Talente, und somit kräftige Ermunterung für dieselben, ihre Werke unter günstigen Auspicien zur Aufführung zu bringen. Nächstdem nicht nur flüchtige persönliche Bekanntschaft, sondern vertrauter Umgang mit allen bedeutenden dramatischen Talenten; ehrenvolles Geltendmachen derselben auf unserer Bühne. Strenges Verpönen und Verban-

nen aller blos auf Schauluſt berechneten Erſcheinungen, vor denen die Kunſt erröthen muß. Beharrliches, grundſätzliches Ausſchließen aller vulgären Productionen, durch welche ſelbſt wirklich begabte Künſtler nicht verſchmähen, Applauſe zu erpreſſen, und Vortheile zu verfolgen, die unter ihrer Würde ſind.

Durch eine gewiſſenhafte und ſtrenge Beobachtung obiger drei Punkte würde der Kunſt in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Gerechtigkeit und Genüge geſchehen.

Wir wiſſen nur zu gut, daß die ſogenannten praktiſchen Leute vorgeben werden, die Theatereaſſe würde unter ſolchen Verhältniſſen oft im Nachtheil bleiben, und daß man nur dann Geld macht, wenn man nichts Anderes denkt und träumt als Geld. Ohne uns in einen Streit darüber einzulaſſen ob die wahre Kunſt wirklich auf deutſchem Boden, im Herzen Deutſchlands keine Sympathien mehr finden würde — in demſelben Weimar, von welchem einſt, wie aus einem Brennpunkt die Strahlen ausgingen, welchen Deutſchland den Glanz ſeiner geiſtigen Cultur verdankt — antworten wir ihnen ganz einfach: daß man dann immerhin ein Stadttheater errichten möge, welches verpflichtet iſt eine Anzahl unterhaltende Vorſtellungen wie Mundvorräthe zu liefern. Damit iſt Alles geſagt. Die Kunſt hat dann nichts mehr einzuwenden und keine leeren Erinnerungen heraufzubeſchwören.

Volksmuſik.

Von

E. F. Weitzmann.

Die Tonwerke der Kirchen- Opern- und Kammermuſik ſind Producte eines künſtleriſchen Bewußtſeins. Ein ſolches Bewußtſein aber entwickelt und bethätigt ſich in einem einzelnen, beſonderen Individuum, welches in ſeinen Compoſitionen eben ſich und ſeine Beſonderheit ausſpricht. Wie ſehr es dabei auch von dem allgemeinen Geiſte ſeiner Nation getragen und bedingt werde, ſo iſt es doch nicht die Nationalität des Künſtlers, ſondern jene ſeine Individualität, welche hier zunächſt auf uns einwirkt. Daher wird uns bei einem Kunſtwerke ſolcher Art zugleich auch der Urheber genannt; mit Recht gilt es uns für ein Bedürfniß auch dieſen, den Künſtler zu kennen, der ausdrücklich ſein Inneres, ſein individuelles Weſen darin niedergelegt und für uns herausgeſtaltet hat. Die Nationalität iſt dabei ſo ſehr das Untergeordnete und Zufällige, daß das Kunſtwerk für alle geſchaffen iſt, welche, gleichviel ob derſelben oder einer anderen Nation angehörig, nur jene zur Erkenntniß des Schönen überhaupt nothwendige Stufe der Bildung erreicht haben. Die Nationalität iſt ein unmittelbarer Naturunterſchied; die Kunſt aber übt, wie die Wiſſenſchaft und überhaupt jede Geiſtesbildung, die Macht aus, uns von ſolchem Naturunterſchiede zu befreien und darüber zu erheben.

Hiernach ergiebt ſich nun, daß die Volksmuſik gerade umgekehrt das Erzeugniß einer *Volksgeſammtheit*, nicht eines beſonderen, beſtimmten Individuums iſt. Zwar muß es auch hier allerdings ein Individuum ſein, welches einem ſolchen Liede und ſeiner Melodie die Entſtehung giebt; was ſich aber darin vernehmlich macht, iſt nicht dieſe beſondere Individualität, ſondern eine Empfindung, eine Stimmung, die dem ganzen Volke gemeinſam iſt, ſo daß ſich in gewiſſem Sinne behaupten ließe, jedes Individuum deſſelben hätte der Autor werden können. Auch ſind in der That manche Volksgeſänge zu verſchiedenen Zeiten und in verſchiedenen Gegenden des Landes öfters abgeändert und mehrfach umgeſtaltet worden, indem ſich eben mehrere, verſchiedene Individuen auf dieſe Weiſe daran betheiligt haben. Daher iſt es ſchwer und in den meiſten Fällen unmöglich, den urſprünglichen Verfaſſer anzugeben, während es andererſeits auch gleichgültig iſt, ihn zu erfahren, da uns, wie geſagt, keine einzelne Individualität, ſondern eine geſammte Nationalität darin vorliegt.

Ebenſo geht auch die Volksmuſik nicht aus einem künſtleriſchen Bewußtſein hervor. Die kunſtreichen Geſetze der Harmonie ſind den eigentlichen Volksgeſängen fremd; ſie beſchränken ſich größtentheils nur auf die einfacheren Tonverhältniſſe der *Melodie*. Die Melodie iſt gleichſam die noch unmittelbare Naturſeite der Muſik. Obgleich nun die Muſik wohl an und für ſich Kunſt iſt, ſo giebt es doch für dieſe, wie eben auch für jede andere Kunſt, einen Anfang, der zunächſt noch der Natur angehört und aus dieſer hervorging. Eben darin nun beſteht der Charakter der Volksmuſik, daß ſie keine künſtleriſche, ſondern eine noch *natürliche, unmittelbare* iſt.

Manche Volksgeſänge ſind freilich entſtanden, als die Behandlung der Muſik ſchon eine mehr oder minder kunſtmäßige geworden war. Solche laſſen dann auch ſchon einen gewiſſen künſtleriſchen Einfluß nicht verkennen. Deſſen ungeachtet dürfen auch ſie noch, wenn ſie nur ſonſt dem Geiſte des Volkes treugeblieben waren, dem Bereiche der Volksmuſik zugeſchrieben werden. Eigentlich aber weiſt uns die Volksmuſik auf jenen urſprünglichen Zuſtand des Volkslebens zurück, der gleichfalls ein noch kunſtloſer,

ein einfach natürlicher ist. Dort erscheint die Musik noch nicht als eine freie, für sich selbstständige, sondern als eine dienende; sie dient einerseits dem Tanze, andererseits der Poesie. „Die meisten Völker", sagt die geistreiche Therese Robinson sehr treffend, „sangen ihre Tänze und tanzen ihre Lieder". Und eben dieser Punkt ist es endlich, den wir hier noch zu erörtern haben.

Die ursprüngliche, natürliche Musik ist also von Poesie und Tanz nicht geschieden. Der rohe Naturmensch äußert seine Empfindungen, gleich dem Kinde und dem bewußtlosen Thiere, zunächst durch den Laut seiner Stimme und durch gewisse Bewegungen seines Körpers. Der Ton der Stimme steigert sich bald zu einer dem Ohre erkennbaren Höhe oder Tiefe, zum musikalischen Tone, während er sich andererseits zugleich zu dem verständlichen Worte artikulirt und die begleitenden Körperbewegungen zur bezeichnenden Gebärde werden. Der wiederholte Ausruf der Freude oder des Schmerzes, das wiederkehrende Auftreten mit den Füßen oder Klatschen mit den Händen, das öftere Aussprechen desselben, oder eines ähnlich klingenden Wortes bringt sodann den Rhythmus herbei, der endlich die Töne zur Melodie, die Schritte zum Tanz, die Worte zum Verse ordnet und regelt und so allen drei Künsten erst gemeinsames Leben einhaucht und sie zur Stufe der schönen Künste emporhebt. Dieser Rhythmus ist es also, in welchem alle drei ihren Einheitspunkt finden, und auf ihn ist deshalb schon früh die Aufmerksamkeit gerichtet gewesen. Um ihn hervorzuheben und zu stärken sind die ersten musikalischen Instrumente erfunden worden, die denn im Grunde Nichts als bloße Lärminstrumente waren, wie das Sistrum der Egypter, das Toph der Hebräer, das Krotalon der Griechen und die Trommeln und Pauken, Schellen, Becken und Castagnetten anderer Völker. Selbst die später erscheinenden Flöten und Saiteninstrumente hatten zunächst nur den Zweck, die Stimme zu unterstützen und zu begleiten, damit sie nicht hinke und ermatte. Das Nachahmen der Melodien des Gesanges durch jene Instrumente führte sodann später zu der, erst in neuerer Zeit zu einer selbstständigen, für sich allein wirkenden Kunst ausgebildeten Instrumentalmusik.

Aus dem gleichzeitigen Erscheinen der Elemente der lyrischen Poesie, des melodischen Gesanges und des pantomimischen Tanzes, welches wir bei allen Naturvölkern wahrnehmen können und welches überall den ordnenden Rhythmus und die unterstützenden musikalischen Instrumente hervorrief, können wir nun auch entnehmen, daß die genannten Schwesterkünste nicht von einem Volke auf das andere übertragen wurden, sondern als Ausdrucksmittel innerer Seelenzustände, wie die Sprache, dem Menschen angeboren sind.

Die innige Verbindung der Musik mit der Poesie ist hierbei von besonderer Wichtigkeit. Wir finden sie bei allen Völkern, und wohl in allen Sprachen sind Dichten und Singen verwandte Begriffe. Einerseits erhält die Musik durch die Poesie gleichsam erst ihren bestimmten substantiellen Inhalt, denn an sich ist das Tönen und Klingen der Musik nur für die Empfindung, und von dieser Seite her lassen selbst Thiere sich dadurch ergötzen. Der Mensch aber bedarf weiter noch der Vorstellung, und dieser wird erst mit dem Worte Genüge gethan. So offenbart denn ein Volk in seinen Nationalgesängen nicht nur die Art und Weise seines Fühlens und Empfindens, nicht nur die allgemeine Stimmung seines Herzens und Gemüthes überhaupt, sondern es feiert darin auch die besonderen Gegenstände seiner Liebe, seiner Sehnsucht, seiner Hoffnung; es spricht die Lehren seines Glaubens, seiner Weisheit darin aus; es rühmt die Thaten seiner Helden und Vorfahren, verehrt und heiliget die Werke seiner Götter darin. Die Natur, von deren Reizen oder Schrecknissen es umgeben ist, kurz Alles, was irgend auf sein Inneres wie auf seine Schicksale Einfluß gehabt hat, ertönt in seinen Liedern, so, daß wir kein treueres Bild von dem Charakter eines Volkes und seinen geistigen und sittlichen Zuständen finden können als sich uns in solchen Liedern darstellt.

Andererseits aber gewinnen diese Lieder ihre eigentliche Lebendigkeit gerade erst dadurch, daß sie gesungen werden. Die Musik erst ist es, welche der Poesie jenen allgewaltigen Zauber, jene wunderthätige Macht mittheilt, von welcher schon die Sagen der grauen Vorzeit erzählen und welche glauben ließ, daß nur die Götter selbst die Erfinder dieser Kunst gewesen sein konnten. Die Melodie ist gleichsam die Wurzel, mit welcher die alten Traditionen und was sonst einem Volke lieb oder ehrwürdig ist, in der innersten Empfindung haftet, und diese Wurzel lebt selbst dann noch kräftig fort, wenn das, was die Worte sagen, seinen ursprünglichen Werth längst verloren hat und zu einer dürren Erinnerung geworden ist. Die Sinne halten fester als Gedächtniß und Reflexion. Diese Erfahrung haben schon die ersten Missionäre gemacht, welche zu jenen Naturvölkern hinausgingen, um ihnen das Christenthum zu predigen. Sie überzeugten sich sehr bald, wie innig ein solches Volk mit seinen Liedern und Gesängen verwachsen ist, wie fest es daran hängt, wie schwer es sich von ihnen trennt. Sie suchten also wenigstens die alten Texte jener Lieder vergessen zu machen, indem sie geistliche Worte unter die im Volke lebenden Weisen leg-

ten, und oft gelang es ihnen durch dieses Mittel, ihren neuen Lehren Eingang zu verschaffen. Auf ganz ähnliche Art glaubten auch die ältesten Contrapunktisten dem Volke für ihre neue Kunst nicht anders Geschmack einflößen zu können, als indem sie ihre Harmonien um einen Tenor bildeten, der eine bekannte Volksmelodie sang, welche dann, sonderbar genug, mit ihren oft frivolen Worten einer ganzen Messe zur Grundlage diente; selbst unter den Chorälen die wir noch heute singen, giebt es viele, die auf alten Volksmelodien beruhen. Auch die einst so beliebten mehrstimmigen Gesänge der Hausmusik, die napolitanischen Canzonen und Villanellen, die venetianischen Frottole und Balletti, schlossen sich dem Tone, dem rhythmischen Falle der Volkslieder an, und noch die ersten Sonaten und die späteren Suiten der Instrumentalmusik bearbeiteten zunächst die Formen der Allemande, Courante, Gavotte, Gige und anderer Volkstänze. So weit hat die ursprüngliche Volksmusik ihren Einfluß auszudehnen vermocht.

Ein Volk, so lange es noch im unmittelbaren Naturzustande lebt, ist ein auf sich beschränktes, in sich abgeschlossenes, von andern durchaus verschiedenes und eigenthümliches; so eigenthümlich die Sprachen, Sitten, Trachten und Neigungen der Naturvölker sind, so eigenthümlich sind auch deren Lieder sammt ihren Weisen und den sie begleitenden Tänzen. Der Urzustand eines Volkes zeigt uns den geheimnißvollen Proceß, durch welchen sich die dumpfen Regungen der Natur allmälig zur Klarheit des Bewußtseins und damit insbesondere auch zu den freien Schöpfungen der Kunst entfalten. Die Natur ist die Wiege des Geistes; in diesem reift Nichts, was nicht in jener vorbereitet, nicht von jener genährt war. Sollte es nun nicht von hohem Interesse sein, die Musik, deren wohlthuende Wirkungen ein Jeder empfindet, deren vollendete Leistungen von Allen bewundert und gepriesen werden, gerade da zu beobachten, wo sie sich aus ihren ersten Keimen, aus den Elementen der Natur selbst entwickelt und ihr wunderbares Dasein eben erst beginnt? Sollte es nicht von Interesse sein, zu sehen, wie das, was wir als die schönste und höchste Blüthe der Kunst anzusehen pflegen, schon in seinen ersten, noch unmittelbar natürlichen Anfängen erkennbar ist? In der That sind diese Anfänge der Musik oft von einer Art, daß sie, mit Geschick behandelt, selbst den Meisterwerken der Tonkunst zur Zierde gereichen. Es ist bekannt, wie z. B. Weber orientalische Melodien in seinen Oberon, Boieldieu schottische in seine Dame blanche eingeflochten, wie selbst Beethoven es nicht verschmähte, in seinen genialen Quartetten russische Melodien ertönen zu lassen.

„Dem blos ausübenden Künstler", bemerkt F. H. v. Dalberg, „der allen Reiz nur in künstliche Wendungen und Schwierigkeiten setzt, werden diese einfachen Volksgesänge nur wenig sagen. Merkwürdiger sind sie dem philosophischen Forscher, der aus den Liedern eines Volkes, verbunden mit der Kenntniß seiner Sprache, seiner Dichtungen, Tänze und Gebärdungen den Charakter und Kunstgenius jeder Nation, ja selbst den Grad ihrer Cultur zu bestimmen weiß. Gleich schätzbar sind sie dem denkenden Musiker, der voll Liebe zum Einfach-Schönen, Nationalgesänge und alte Volksmelodien aufsucht, um sich mit ihrem Geiste vertraut zu machen."

Wie nun auch die Kunst der Harmonie erweitert und mit neuen Zusammenklängen und Accordfolgen bereichert werde, das tiefinnerste Wesen der Melodie, der belebenden Seele einer jeden Tonschöpfung, wird dem denkenden Musiker nur erschlossen, wenn er oft sich erlabt und kräftiget an dem reinen, lebendigen Borne der Natur.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 11ten März gab der Musikverein Euterpe im großen Saale der Buchhändlerbörse ein Extra-Concert zum Benefiz seines Musikdirectors, des Hrn. A. F. Riccius. Das Programm war ein sehr interessantes und mit viel künstlerischer Umsicht zusammen gestelltes. Der erste Theil brachte die D-Moll-Symphonie von Schumann und das Triple-Concert (Op. 56) von Beethoven, vorgetragen von den HH. Jadassohn (Pianoforte), Kammermusikus H. Riccius (Violine) aus Dresden, Grützmacher (Violoncell). Die Schumann'sche Symphonie sprach vermöge der in ihr enthaltenen Frische, des jugendlichen Feuers und der Klarheit und Durchsichtigkeit allgemein in einem Grade an, wie kaum ein in neuester Zeit hier zu Gehör gebrachtes neues symphonisches Werk. Die sehr brave Ausführung trug nicht wenig zu dem Erfolge bei. Von den drei Spielern des Triple-Concertes möchten wir Hrn. Grützmacher den ersten Preis zuerkennen, während uns diesmal Hrn. Jadassohn's Pianoforte-Spiel am wenigsten befriedigte. Wie wir erfuhren, ward Hr. Jadassohn durch körperliche Indisposition an einer vollständigen Entfaltung seiner materiellen und geistigen Mittel verhindert. Hr. H. Riccius' Violinspiel war im Ganzen, und was das Technische betrifft, sehr brav; nur etwas mehr Kraft und poetischen Schwung hätten wir gewünscht. — Der zweite Theil enthielt nur religiöse Musik: „Liebesgesang aus Händel's „Josua" und die Cantate Davidde penitente von Mozart. Das erstere Stück ward sehr brav von Frau Dr. Reclam (Achsah) und Frl. Emma Koch (Othniel) gesungen

und gewährte ein hohes Interesse, um so mehr als man hier selten Händel'sche Musik zu hören bekommt. Für die Vorführung dieses Bruchstückes, wie auch des Davidde penitente muß man dem Directorium der Euterpe dankbar sein, denn auch letzteres Werk ist hier seit vielen Jahren nicht aufgeführt worden. Die Ausführung der Mozart'schen Cantate war ebenfalls im Allgemeinen eine sehr lobenswerthe und sprach für den Eifer, mit dem das Werk einstudirt war. Die Soli waren in den Händen der Frau Dr. Reclam, des Frl. Emma Koch, und des Hrn. Schneider, die sämmtlich ihre Aufgabe zur vollsten Befriedigung lösten. Die Chöre wurden von verschiedenen Gesangsvereinen und Dilettanten ausgeführt. Auch diese gingen, bis auf eine merkliche Unsicherheit der weiblichen Stimmen im Chore Nr. 4, sehr gut.

Der in Dresden lebende Componist und Pianist, Hr. Moritz Siering, hatte am 11ten März im kleinen Saale der Buchhändlerbörse eine Soirée musicale veranstaltet, in welcher er zwei größere eigene Compositionen — ein Trio für Violine, Violoncell und Pianoforte und ein Quintett für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Pianoforte — ferner noch vier Lieder und Gesänge vorführte. Letztere wurden von Frau Dr. Reclam sehr lobenswerth gesungen und durch diese gute Ausführung sehr gehoben. An sich sind sie im Ganzen wenig bedeutend und nur in dem Liede Gretchens aus „Faust": Meine Ruh' ist hin ꝛc. zeigten sich unleugbare Spuren von Talent und ein erfolgreicheres Streben. Die anderen Gesänge: „Sängers Trost" von J. Kerner, „An die Entfernte" von Göthe und „Sehnsucht" von demselben, hatten nichts Hervorstechendes in der Erfindung und ließen in der Form manchem Bedenken Raum. Vor Allem waren bezüglich der Letzteren die zu häufigen unberechtigten Textwiederholungen und die oft nicht singgemäße Declamation störend. — Von mehr Bedeutung erschienen uns die Instrumentalwerke. Das Trio — nicht ganz tadellos ausgeführt von den Kammermusikern Hrn. Seelmann und Schlick aus Dresden und dem Componisten — ist ein anständiges und ansprechendes Werk im Salongenre. Höher steht noch das Quintett; besonders gefiel uns das Adagio, das gesunde Musik enthielt und von wirklichem Talente zeugte. Weniger befriedigten die übrigen Sätze, namentlich aber stand das Scherzo mit dem aus Fra Diavolo entnommenen Anfange und der starken Reminiscenz aus Beethoven's A-Dur-Symphonie allen anderen Theilen des Werkes nach. Die Ausführung des Quintetts durch die HH. Kammermusiker Seelmann, Körner, Göring und Schlick aus Dresden und dem Componisten gelang ungleich besser, als die des Trio's. — Im Allgemeinen bewiesen diese Compositionen ein beachtenswerthes Talent, das jedoch noch nicht vollständig zum Abschluß gekommen, und deshalb dem Ziele seines Strebens bis jetzt nur noch selten nahe kommt. Wir müssen daher das Hervortreten vor die Oeffentlichkeit bis jetzt noch als ein nicht ganz berechtigtes bezeichnen, sind aber der Meinung, daß Hr. Siering nach fortgesetzten ernsten Studien auf dem höheren Kunstgebiete bald wirklich Entsprechendes und künstlerischen Anforderungen Genügendes wird schaffen können.

Frl. Agnes Büry hat am 19ten März ihr Gastspiel auf unserer Bühne mit der Partie der Henriette in Auber's „Maurer und Schlosser" und der der Amina in einem Bruchstück aus dem zweiten Acte der „Nachtwandlerin", welches nach erstgenannter Oper gegeben wurde, beschlossen. Sie ist im Ganzen viermal aufgetreten: außer der letzten Gastvorstellung als Amina, als Lucia und als Rosina, und erfreute sich in allen diesen Vorstellungen eines ungetheilten Beifalls, der sich oft bis zu einem wahrhaften Enthusiasmus steigerte. Im Ganzen scheint sich Frl. Büry's künstlerisches Naturell vorzugsweise für das leichtere und besonders das feine Conversationsgenre zu eignen, ihre trefflichsten Leistungen waren daher die Rosina und die Henriette. Sie besitzt eine äußerst wohlklingende und gleichmäßig gebildete Sopranstimme von ungewöhnlichem Umfang, insbesondere ganz außerordentlicher Höhe, eine glänzende Coloratur, wie überhaupt eine vorzügliche Gesangsbildung nach italienischer Schule. Ihr Spiel ist ebensosehr anzuerkennen, besonders in der komischen Oper und im Soubrettenfach. Schon als wir sie in voriger Saison als Concertsängerin kennen lernten, erschien uns Frl. Büry als eine strebsame und begabte Künstlerin; seit dieser Zeit hat aber nicht allein ihre Stimme an Umfang, Wohlklang und Fülle gewonnen, sie hat auch im Technischen bedeutende Fortschritte gemacht und ihrem Gesange noch mehr Wärme und Verständniß zu verleihen gewußt, so daß sie jetzt eine bedeutende Stufe in ihrem Fache einnimmt. Frl. Büry wird demnächst nach London zur Saison gehen. Für künftigen Winter hat dieselbe ein halbjähriges Engagement auf Gastrollen an unserer Bühne angenommen. Wir können diese Acquisition nur als eine sehr glückliche bezeichnen, da durch dieselbe endlich die jahrelange Lücke im hiesigen Opernpersonale in unerwartet schöner Weise ausgefüllt wird. — Frau Betty Gundy setzte ihr Gastspiel seit unserem letzten Berichte als Romeo, Rezia und Fidelio fort und errang in allen diesen Partien glänzende Erfolge. Auch über diese Sängerin behalten wir uns nach beendeten Gastrollencyclus einen ausführlicheren Bericht vor. F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hr. Cuiers, Schüler des Conservatoriums zu Mailand, debütirte in Dresden als Orioviſt (Norma) mit mäßigem Beifall.

Frl. Rey aus Dresden wird zunächst in Rotterdam gastiren.

Ein deutscher Pianoforte-Virtuose, Emil Alberti, hat nach Pariser Blättern dort Glück gemacht, namentlich mit seinen eigenen Salon-Compositionen.

Viviers ist in Paris wieder aufgetreten und sind die Zeitungen seines Lobes voll.

Karl Klindworth, ein Schüler Liszt's, spielte im sechsten Abonnementconcert zu Hannover seines Lehrers Concert-Paraphrase über den Sommernachtstraum. Die Kritik nennt ihn einen vortrefflichen Virtuosen, dessen Spiel Kraft und Leben athmet und ein tiefes Verständniß bekundet. Es wurde ihm stürmischer Beifall zu Theil. Ueber Joachim's Mitwirkung in ebengenanntem Concert heißt es: „Er bekundete auf's Neue sein unübertreffliches, hinreißendes Spiel, eine Technik, die in ihrer Fertigkeit an's Dämonische grenzt, eine Tiefe des Geistes, die uns aus jedem Bogenstriche entgegen glüht, und besiegelte durch diese Vorträge seinen großen künstlerischen Ruf, der bereits weit über die Grenzen des Vaterlandes hinüberklang.

Verschiedene Mitglieder der Leipziger Oper haben auswärts mit Beifall gastirt, so Hr. Behr in Bremen, Hr. Schott in Hannover und Frau Günther Bachmann in Chemnitz.

Frau Rudersdorff-Küchenmeister giebt in Danzig Gastrollen.

In Hannover debutirte die Sängerin Frl. v. Perglaß als Leonore in Stradella.

Vieurtemps wird in Breslau zu Concerten erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Das zweite große Musikfest der Schweiz wird in Sitten stattfinden. Rich. Wagner leitet die großen Musikaufführungen und Methfessel, Director in Bern, die Oratorien.

Neue und neueinstudirte Opern. Nach längerer Ruhe ist in Wien Weber's „Freischütz", in Berlin des Meisters „Euryanthe" wieder aufgeführt worden.

Todesfälle. Der Tenorist Rubini starb in Bergamo, 69 Jahre alt.

Literarische Notizen. Das erste Bändchen eines Sammelwerkes in Miniaturformat: „Die Componisten der neueren Zeit" ist von Balde in Cassel ausgegeben. Es sollen die Biographien von: Auber, Adam, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow (!), Gläser, Gluck, Halevy, Haydn, Herold, Kreutzer, Liszt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Reißiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber, — in Heftchen à 4 Bogen veröffentlicht werden. Das erste Heft bringt eine magere Biographie Mendelssohn's; das zweite die von Fr. Schneider. — Wir vermissen im Prospect: Berlioz, Gade, Schumann, Wagner! — Das ganze scheint eine Buchhändlerspeculation ohne Werth zu sein. Als Herausgeber wird W. Neumann genannt.

Vermischtes.

In Madrid ist Rossini's „Othello" wegen des Stoffes als „unmoralisch" verboten worden.

Von Posen aus berichten Theaterblätter, daß dort der „Prophet" beinahe allein das Repertoir beherrscht. Und das nennen diese Leute noch ein Repertoir!

Ueber Anton Wallerstein's Tanz-Compositionen als Zwischenacts-Musik in den Lustspiel-Vorstellungen des königl. Hoftheaters zu Hannover, schreibt man von dorther sehr anerkennend; sowohl über die Compositionen selbst, als über den glücklichen Anfang den die neue Intendanz gemacht: die Zwischenacte der Vorstellungen mit passender Musik auszufüllen.

Flotow's „Rübezahl" wurde in Cassel sehr glücklich aufgenommen, während „Die Matrosen" am Hofoperntheater zu Wien nur geringen Beifall fanden.

Das Autorrecht auf Meyerbeer's „Stern des Nordens" für alle Bühnen Europa's, hat der Director des komischen Theaters zu Paris für 400,000 Frcs. angekauft. So sagt man. —

Boieldieu's „weiße Dame", zum ersten Male im Jahre 1825 zu Paris aufgeführt, hat dort jetzt die 764ste Vorstellung erlebt.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Concertstücke für Pianoforte solo.

Ad. Schloesser, Op. 4. Valse de concert pour le Piano. **Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.**

Dieser Concert-Walzer ist ein ansprechendes, nicht sehr schwieriges aber für den Spieler dankbares Unterhaltungsstück, das mehr in den Salon als in den Concertsaal gehört. Etwas Hervorstechendes im Inhalt oder in der Technik haben wir nicht in diesem Werkchen gefunden.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

W. A. Mozart, Sonaten für Pianoforte. Neue Ausgabe mit Benutzung zuverlässiger Quellen redigirt von G. Nottebohm. Wien, Mechetti. Nr. 5—7. à 1 Fl., Nr. 8. 1 Fl. 15 Kr.

Die vorliegenden Hefte dieser mit vieler Umsicht redigirten und sehr geschmackvollen Ausgabe der Mozart'schen Sonaten enthalten die Sonaten in A-Moll, F-Dur, D-Dur und die Phantasie und Sonate in C-Moll. Wir machen nochmals auf dieses verdienstliche Unternehmen aufmerksam.

W. A. Mozart, Célèbre Fantaisie en Fa mineur pour Piano à 4 mains, arrangée pour Piano à 2 mains par Th. Kullak. (Rénovation des oeuvres classiques No. I.) Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Der geschätzte Pianoforte-Componist und Arrangeur führt dieses verdienstvolle Unternehmen mit folgenden Worten ein: „Die wachsende Anzahl neuer Erscheinungen im Gebiete der Pianoforte-Literatur drängt nach und nach eine Menge vortrefflicher Clavierwerke älterer Zeit in den Hintergrund und überliefert sie der Vergessenheit. Namentlich gilt dies von solchen, deren Ausführung an die Betheiligung mehrerer Spieler gebunden ist, denn nur Wenigen ist es vergönnt, jederzeit über fremde mitwirkende Kräfte zu verfügen, und das bloße Studium einer einzelnen Clavierstimme giebt keine Vorstellung vom Gesammtinhalt. Die vorhandenen zweihändigen Arrangements solcher Werke genügen nicht mehr, da sie meistentheils für den Standpunkt einer Technik berechnet sind, die selbst von Dilettanten jetzt überschritten ist, und in dieser Form nur das Allernothwendigste nothdürftig wiedergeben. Der Zweck der „Rénovation" ist deshalb, einige der vorzüglichsten Clavierwerke gedachter Art dem Solospieler in einer Weise zugänglich zu machen, welche den wesentlichen Schönheiten der Originale möglichst geringen Abbruch thut, und geeignet ist, das Interesse an denselben wieder aufleben zu lassen. Für diesen Zweck haben freilich die Mittel benutzt werden müssen, welche der reichen und complicirten Technik des modernen Virtuosenthums allein zu Gebote stehen, und es dürfte nicht die schlechteste Nutzanwendung dieser neuen Technik sein, sich an classischen Formen zu verwerthen". Wir glauben, diese Worte werden die beste Empfehlung für dieses Sammelwerk sein, da Kullak das, was er verspricht, in diesem vorliegenden Arrangement des Mozart'schen Werkes nach allen Seiten hin erfüllt und dabei mit Verständniß und Pietät verfährt. Nur sehr tüchtige Pianisten dürfen sich an diese „Renovation" wagen, denn selbst die stellenweise angegebenen Erleichterungen verlangen eine schon bedeutendere künstlerische Technik.

Simon Sechter, Bagatellen für das Pianoforte. Wien, Witzendorf.

Unter dem bescheidenen Titel „Bagatellen" wird in diesem Werkchen mehr und Tüchtigeres geboten, als man oft in größeren prätentiös auftretenden Musikstücken findet. Das Heft enthält elf Clavierstücke verschiedenen Charakters und Inhaltes, die sämmtlich für den Ernst und die künstlerische Intelligenz ihres Componisten sprechen. Die Gedanken sind stets edel, ansprechend und frisch, die Form gewandt, die Behandlung des Instrumentes effectvoll, die Harmonik zeigt den gelehrten Musiker. Da diese Clavierstücke keine großen technischen Schwierigkeiten darbieten, werden sie voraussichtlich eine weite Verbreitung finden, die wir im Interesse des guten Geschmackes dem Werkchen von Herzen wünschen wollen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Duetts, Terzetts ꝛc.

Ferd. Sieber, Op. 10. März und Mai. Zwei zweistimmige Lieder für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 17½ Sgr., einzeln à 10 Sgr.

— — —, Op. 13. Die Gondelfahrt. Nocturno für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 10 Sgr.

Recht ansprechende, doch auch sehr leicht und im neuitalienischen Geschmack gehaltene Lieder. Das fast fortwährende Gehen der beiden Stimmen in Terzen oder Sexten im Verein mit einer sehr einfachen und in italienischen Opern bereits zur Genüge gehörten Begleitung dürfte auf die Länge sehr ermüdend werden. Ein einzelnes dieser Lieder einmal zur Unterhaltung und mit Geschmack gesungen wird immerhin einen nicht unangenehmen, wenn auch nur flüchtigen Eindruck machen. Als Uebung für fortgeschrittene Gesangsschüler sind die Gesänge ihrer stimmgerechten Fassung wegen zu empfehlen.

Intelligenzblatt.

Im Verlag des Verfassers (Utzschneiderstrasse No. 8 in München) ist vollständig erschienen:

Grosse Gesangschule
für Deutschland
von
Friedrich Schmitt.
62 Bogen in Folio, Preis 7 Thlr. Preuss.

und durch alle Buch- und Musikhandlungen so wie auch direkt zu beziehen.

Im Verlage von ***F. W. Arnold*** in Elberfeld erscheint Ende März:

Gesänge der Frühe.
Fünf Stücke für Pianoforte,
der hohen Dichterin Bettina gewidmet von
Robert Schumann.
Op. 126.

Neue Musikalien.

Verlag von ***Joh. André*** in Offenbach a. M.

Pianoforte mit Begleitung.

Cramer, H., Potp. No. 18. Preciosa, für Pianoforte und Violine. 25 Sgr.
Dasselbe für Pianoforte und Flöte. 25 Sgr.
Goltermann, G., Op. 17. Romanze für Violoncelle mit Pianoforte. 12½ Sgr.
Dasselbe für Violine mit Pianoforte. 12½ Sgr.
Kummer, Casp., Op. 121. Duo Concertant für Pianoforte und Flöte über La Favorite. 12½ Sgr.

Pianoforte zu vier Händen.

Flotow, F. von, Rübezahl, Ouverture. 17 Sgr.
Haydn, Joseph, Sinfonien, arr. von *Jul. André*. No. 12. zu 1 Thlr. 4 Sgr.
Oeuvres choisis arrang., *Blumenthal:* La Pensée. 12½ Sgr.
Cramer: Le Désir. 12½ Sgr.
Kuhe: La Rosée du Soir. 15 Sgr.

Pianoforte-Solo.

Burgmüller, Franç., Potpourri, leicht, No. 16. Fra Diavolo. 15 Sgr.
Cramer, H., Potpourris, mittelschwer.
No. 50. Demino noir. No. 51. Maurer und Schlosser. No. 67. Rübezahl. zu 20 Sgr.
— —, Op. 4. Sechs Studien. 2te Ausg. 25 Sgr.
— —, Op. 98. Douze Compositions originales. No. 1. Etude en Trioles. No. 2. La Grâce, Rond. élégant. No. 3. Tarantelle. No. 4. Scène de Bal, Valse brill. No. 5. L'Espérance, Air sans paroles. No. 6. Mazurka. à 12½ Sgr.
Flotow, F. von, Rübezahl, Ouverture. 12½ Sgr.
Hiz, Fr., Op. 5. Caprice-Nocturne. 10 Sgr.
Neumann, Edm., Op. 29. Frühlingsklänge, Walzer. 15 Sgr.
Schlösser, A., Op. 5. Sérénade, Chant. 10 Sgr.
Schmitt, Aloys, Methode des Klavierspiels, 4te Stufe, Op. 115. Heft 2. Etuden. 1 Thlr.
Voss, Ch., Op. 150. No. 5. 's letzti Fensteri, Morceau élégant. No. 6. Die blauen Augen, Morceau élégant. à 15 Sgr.
— —, Op. 164. Linda di Chamonnix, Fantaisie brillante. 25 Sgr.
— —, Op. 165. Rigoletto, Fantaisie brillante. 1 Thlr.

Gesang-Musik.

Cherubini, L., Ave Maria für Sopran mit Pianoforte. 7 Sgr.
Dasselbe für Alt mit Pianoforte. 7 Sgr.
Feye, Carl, Op. 16. Dreizig rhythmische Choräle für drei Kinderstimmen. 10 Sgr.
Flotow, F. von, Rübezahl, vollständiger Klavier-Auszug mit Text. 8 Thlr.
Einzelne Nummern daraus mit Pianoforte-Begleitung.
Ries, Ferd., Aus Op. 173. 2 Lieder f. 4 Männerst.: Liebe duldet, Trallerliedchen. Part. u. St. 17 Sgr.

Verschiedenes.

Busch, Abendsterne, für Violine und Guitarre. No. 6. Robert der Teufel. 15 Sgr.
Dasselbe für Flöte und Guitarre. 15 Sgr.
Harzog, J. G., Op. 27. Sechs Orgelstücke. 17 Sgr.
Süssmann, Ph., Melodiensammlung für Guitarre. Heft 2. 15 Sgr.
Wichtl, G., Op. 17. 50 Uebungsstücke für die Violine mit einer 2ten ad lib. compl. 1 Thlr. 10 Sgr.
Dieselben: Heft 1, 2. zu 20 Sgr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage: „Abend-Zeitung" betreffend.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 14.** Den 31. März 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Oper in Frankreich und Deutschland. — Recensionen: Heinrich Marschner, Op. 162. Wilh. Baumgartner, Op. 12. A. G. Ritter, Op. 22. Ed. Hille, Op. 17. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Die Oper in Frankreich und Deutschland.

Eine Zeitbetrachtung.

Wenn man die musikalische Entwickelung unserer Zeit mit der früherer Perioden vergleicht, muß es auffallend erscheinen, daß gegenwärtig die französische dramatische, oder vielmehr die Opernmusik, nicht nur im eignen Lande einen überwiegenden Einfluß besitzt, sondern auch in Deutschland leider noch immer eine so bedeutende Rolle spielt. Die französische Oper wirkt auf die freie Entwickelung der deutschen dramatischen Musik, trotz aller Gegenbestrebungen noch immer verderblich genug ein, schon deshalb, weil sie im Publikum eine durchaus frivole Geschmacksrichtung verbreitet. Auf den Beifall der gedankenlosen Massen gestützt, ist sie sogar mit der allbeliebten und allverbreiteten, und von ihr doch wesentlich verschiedenen italienischen Oper (richtiger Singspiel) in die Schranken getreten und theilweise siegreich aus dem Kampfe hervorgegangen.

Während man nun im Allgemeinen mit Recht annehmen kann, daß der Erfolg eines Genres den Erfolg der, ihm verwandten Richtungen nach sich zieht — finden wir im Gegentheil, daß die französische Opernmusik in Deutschland isolirt geblieben ist, so daß man bei uns Wenig oder Nichts von der französischen Instrumental- und Vocalmusik vernimmt.

Und dennoch wäre die Gefahr viel geringer und das Loos bei Weitem vorzuziehen, die französische Concertmusik in Deutschland so an der Tagesordnung zu sehen, wie die französische Opernmusik es leider noch ist. Denn Concerten, und wären sie wie Sand am Meere, kann man aus dem Wege gehen, der Oper aber nicht. Theils die hohen Preise, theils der mehr gesellschaftliche Ton und die aristokratische Exclusivität, halten den Theil des Publikums, welches die Hauptstütze des Theaters bildet, den Mittelstand, die studirende Jugend, ꝛc., ab, die Virtuosenconcerte zu frequentiren. Sie werden davor rein instinktiv bewahrt, weil sie im Virtuosenthum mit Recht den „haut goût" der „feinen Gesellschaft" wittern. Das Theater ist aber unter allen Umständen ein Theil des öffentlichen Lebens, zu welchem sich das „Volk" unausbleiblich hingezogen fühlt. Ein je bedeutenderes

Bildungselement daher in der Bühne ruht, — um so durchgreifender, je volkreicher und wohlhabender der Ort, und je namhafter der Rang, den die Bühne einnimmt, — desto verderbender und beklagenswerther ist es, daß gerade hier Deutschland es sich zur Ehre rechnet, mit dem französischen Geschmack, d. h. mit dem Modegenre der „haute volée", noch immer durch dick und dünn zu gehen.

Allerdings hat es Zeiten gegeben, in welchen die französische Oper, (mit Ausnahme von Gluck und Mozart) die beste war, namentlich von der französischen Revolution bis zur Restauration, oder ungefähr von Mozart's Tod bis zu C. M. v. Weber. Diese Glanzperiode der französischen Oper, die sich in Méhul, Cherubini und Spontini concentrirte, wozu wir noch Boieldieu und Isouard fügen müssen, brach sich ganz natürlich auch Bahn nach Deutschland.

Zwar ging es damit noch immer langsam genug, wie wir beispielsweise daraus ersehen können, daß Méhul's „Joseph", und „Helena", Boieldieu's „Johann von Paris", Cherubini's „Lodoiska" (und, fabelhafter Weise auch Mozart's „Entführung") sämmtlich erst unter Weber's Leitung, in den Jahren 1817 und 1818, auf der Dresdner Bühne erschienen! —

Nachdem die Bahn aber einmal gebrochen war, machte die französische Oper, namentlich durch Spontini, von Berlin aus, rasche Fortschritte. Ihr stellte sich aber bald Rossini, und zwar mit solchem Erfolge entgegen, daß die italienische Musik plötzlich das Feld allein zu behaupten schien und nicht nur die Franzosen längere Zeit verdrängte, sondern auch die Anerkennung Weber's, Marschner's und Spohr's wesentlich verzögerte und erschwerte. Die deutsche Bühne konnte trotzdem für diese Errungenschaften den Fremden noch immer dankbar sein, da wir diese Meister für die Fehler der Schüler nicht verantwortlich machen können. Opern wie: „Joseph", „Wasserträger", „Weiße Dame", „Johann von Paris", „Cortez", „Olympia", „Vestalin", „Tell", „Barbier" ꝛc., werden vom deutschen Repertoir auch solange eifrig festgehalten werden, als die Oper in ihrer jetzigen Gestalt überhaupt noch besteht.

Hat aber ein Styl oder Geschmack sich einmal eingebürgert, so nimmt das Publikum alle Fehler, Ausartungen und Verderbtheiten dieses Styles willig mit in Kauf, theils aus Gewohnheit und Bequemlichkeit, theils weil bei dem Publikum der feinere Unterscheidungssinn und ein tactvoller Geschmack meist nicht vorhanden sind. Und so geschah es denn, daß die Nachzügler und Nachbeter der Franzosen und Italiener mit offenen „Armen" empfangen wurden, weil der offene „Sinn" und die gesunden Ohren, trotz Webers glanzvollen Bemühungen, noch immer zu den Seltenheiten gehörten.

Kaum begann Spontini's Stern zu erbleichen, so rückte die Trias: Auber, Halevy und Meyerbeer in's Feld, deren Jeder eine wirksame Oper schrieb, um durch deren Credit ihren späteren Geistesbankerott zu verdecken. Es liegt in der Natur jeder künstlerischen Entwickelung, daß dieselbe vom Geringeren zum Werthvollen steigt, und einen Culminationspunkt erreicht, über den hinaus die Individualität nicht gelangen kann. Das wahre Genie unterscheidet sich eben hierbei von dem mehr oder minder forcirten Talent dadurch, daß das Genie, einmal in der Nähe der Maximalleistung angekommen, sich nicht nur auf gleicher Höhe zu erhalten weiß, sondern von da an immerfort, wenn auch weniger augenfällig, steigt. Das sehen wir bei Gluck, (dessen Iphigenie recht eigentlich erst die epochemachende Oper war) bei Mozart (der vor der „Entführung" schon 13 Opern geschrieben hatte) bei Weber (der erst mit dem Freischütz der große Weber ward) und bei Wagner (von dessen Rienzi bis zu Lohengrin eine wahrhaft großartige Steigerung sich kundgiebt).

Anders bei Auber, Halevy und Meyerbeer. Die Periode ihres Glanzes liegt weit hinter der Gegenwart. Sie erreichten in der „Stumme", in der „Jüdin" und in „Robert" ihren Culminationspunkt, von dem sie unaufhaltsam herabschossen, wie eine ausgebrannte Rakete, obgleich sie alle nur möglichen Reizmittel verschwendeten, um sich und das Publikum fort und fort zu stimuliren.

Wie in der italienischen Oper von Rossini bis Ricci ein fortwährendes Deerescendo des Genie's und Geschmackes sich zeigt, und in Bellini, Donizetti und Verdi repräsentirt wird, so sind auch die Nachtreter der Componisten, welche Frankreich mit Stolz die Seinigen nennt, die HH. Adam, Grisar, Thomas, ꝛc., wieder ein zehnfach verdünntes Dekokt jener „großen" Tendenz-Musik-Bären. Im Namen der alten und neuen Triumvirn und unter dem Schutz der Tricolore brandschatzen uns diese jüngsten Söhne Frankreichs, und zwar da, wo es uns am Empfindlichsten ist — auf jenen Bretern, welche die Welt bedeuten!

Wir behaupten nicht, daß das gegen die Neigung des Publikums geschah, obgleich die Thatsache beachtenswerth ist, daß die Hoftheater mit glänzendem Zuschuß da, wo sie nicht unter energischer und künstlerischer Leitung stehen, und sich nur einseitig nach dem Geschmack des Hofes richten, fast durchgängig dem französischen oder italienischen Genre hul-

digen und dieſen dem Publikum octroyiren, ſoweit dieſes von der Mode und dem „guten Ton", noch nicht beſeſſen ſein ſollte. Hoftheater mit freien Disponenten und künſtleriſcher Leitung, ſowie Stadttheater mit gebildetem Publikum halten ſich im Ganzen von dieſem Vorwurf freier, ſofern nicht die Nachahmungswuth oder die Speculation auf Namen einzelner verwöhnter und berühmter Gäſte (welche die ſchlechten Opern gewöhnlich am liebſten ſingen, und ſie, wie eine Seuche, in aller Herren Länder herumſchleppen) auch hier die beſſeren Intentionen unterdrückt.

Doch iſt auch ein innerer Grund für die franzöſiſche Occupation der deutſchen Bühne vorhanden und dieſer iſt es, auf welchen wir aufmerkſam machen wollten. Er ruht auf dem Einfluß der Literatur auf die Oper. Obgleich die gute franzöſiſche Muſik mit meiſt mittelmäßigen, oft ſchlechten Texten, dauernden Anhang gewonnen hatte, bedurfte es doch für die Epigonen, wie wir ſchon erwähnten, forcirter Reizmittel, um ſich zu halten. Dieſe lagen allerdings theilweiſe in geſteigerter Inſtrumentation, in Effecthaſcherei, Contraſten, ꝛc., da der decorative und ſceniſche Aufwand durch Spontini ſchon eine Höhe erreicht hatte, welche nur mit äußerſter Anſtrengung zu überbieten war.

Aber einen Hauptreiz fanden die Franzoſen — ſchon längſt bevor die deutſchen Componiſten daran gedacht hatten, — im Text — nicht etwa mit künſtleriſcher Grundlage, aber mit ſituationsreichen, ſpannenden, verwickelten Fabeln. Dieſe verdeckten den Mangel an muſikaliſcher Tiefe und Geſtaltungskraft bei den Franzoſen ebenſo trefflich, als bei den Italienern der „Vortrag", der „Geſang", dieſelben Dienſte ausreichend leiſtete, da hier der Vortrag des „Sängers" und ſomit „der Oper Glück machte".

Die Oper war daher in ihre 3 Elemente glücklich zerſpalten, und das „divide et impera" lag auf der Hand, wenn man den Vortheil zu benutzen verſtand. Man ließ den Deutſchen bereitwillig die „Muſik", die geſtaltlos ſich immer mehr zu verflüchtigen drohte, ſo daß die deutſchen Componiſten ſich mehr und mehr dem rein Inſtrumentalen zuwandten, theils aus Neigung, theils aus Verzweiflung. Frankreich und Italien theilten ſich dagegen neidlos in „Sujet" und „Geſang" in Situation" und „Vortrag", wozu die theils ſinnenkitzelnde frivole, theils denkfaule gedankenarme Muſik als Zugabe noch immer willkommen erſchien.

Man mache die Probe und erkundige ſich im ungebildeten oder verbildeten Publikum genau nach dem, was ſolche „Hörer" aus einer franzöſiſchen oder italieniſchen Oper mit nach Hauſe bringen. Man bekommt entweder die Erzählung einer ſehr ſpannenden Fabel, oder die Schilderung einer lockenden Pracht oder das Entzücken über eine „Melodie" (die denn auch richtig jeder Schuſterjunge nach 4 Wochen pfeift) zu hören, wenn nicht etwa das Geſammtintereſſe durch die „Leiſtungen" eines Geſangsheroen conſumirt war. Von der Muſik, vom Enſemble, von der Charakteriſtik, ꝛc., iſt nicht die Rede, das verſpricht man uns erſt nach „öfterem Hören". Vor der Hand hält man ſich an das Einzelne und beweiſt dadurch ſchlagend, daß die Oper das, was ſie ſein wollte erreicht, aber das was ſie ſein ſollte, verfehlt habe. Der Geſammteindruck iſt bei ihnen Nebenſache, aber bei jedem Kunſtwerk doch gerade die Hauptſache! —

Wenn das franzöſiſche Drama und Luſtſpiel ſich im deutſchen Schauſpielhauſe nicht bereits feſtgeſetzt hatte, zu einer Zeit, wo vom deutſchen Drama eben Nichts zu ſpüren war, wäre es den Nachzüglern der großen Franzoſen um Vieles ſchwerer geworden, ſich zu halten. So aber kamen die Scribe'ſchen Luſtſpiele und Victor Hugo's Effectdramen nur unter anderer Maske, als „komiſche Opern" und als „große Opern" überraſchend ſchnell zur Aufnahme, man nahm ſie wie alte Bekannte auf, hatte ein günſtiges Vorurtheil, und — Blech, Tamtam, große Trommel, Sonne, Eisbahnen, Pulverminen, Erdbeben, ꝛc., thaten das Uebrige.

Wenn Scribe nicht war, ſo war Meyerbeer nicht. Wer kennt Meyerbeer's „Jephta", „Alimelek", „Romilda und Conſtanza", „Emma di Resburgo" und wie alle die italieniſch-franzöſiſchen Experimente heißen, die Meyerbeer machte, ehe er ſeinen Schatzgräber Scribe fand? Meyerbeer laborirte 20 Jahre an ſeiner Charakterloſigkeit, bis dem Componiſten von „Gott und die Natur" endlich „Robert der Teufel" aus der Klemme half — und zwar für eine Kleinigkeit — für den Verluſt der echten Künſtlernatur, die in Meyerbeer wohlgeſchlummert hatte, aber glücklich „zum Teufel" ging! — Darum iſt Meyerbeer, der Schüler Vogler's, der Freund Weber's, der wiſſenſchaftlich Gebildete und reichlich Begüterte, eben der Verdammungswürdigſte von Allen, denn er iſt ein — Apoſtat! —

Man betrachte das deutſche Drama in der Reſtaurationsperiode, in welcher Victor Hugo und Scribe ihre Laufbahn begannen. Das deutſche Drama war von Schiller's Tode bis zum Auftreten des „jungen Deutſchland" theils ſo bombaſtiſch und unnatürlich, theils ſo nervös und extravagant geworden, daß es damals gerade am Wenigſten fähig war, die Concurrenz der Idee mit dem Effect, den Kampf des Inhaltes mit der Form auszuhalten

oder gar siegreich durchzukämpfen. Wenn man die Verkehrtheiten und die Unnatur von Müllner, Raupach, Houwald, ꝛc., oder das gänzliche Ignoriren des Real-Gegebenen der Bühne in Grabbe und Büchner sieht, kann man sich nicht wundern, daß die Praxis der Franzosen diesen Ueberschwenglichkeiten und Unnaturen den Rang gründlich ablief.

Ebenso in der Oper. Was haben unsere besten Componisten an ihren Operntexten zu kauen und zu würgen gehabt — von Mozart bis auf Wagner! Was ist über die deutschen Operntexte geschimpft worden, und Keiner von allen Schreiern hat's besser gemacht. Nachdem Weber zur rechten Zeit den Volkston angeschlagen hatte, und in seinem „Freischütz" einen Text an das Licht brachte, der, trotz aller Schwächen doch schon ein wahrer Juwel war — seitdem verlor man sich wieder im Volksthümlichen, vergrub sich in die speciellste Sagenwelt oder setzte Walther Scott's und Anderer Romane in Musik. Wie Vortreffliches hat Marschner in „Hans Heiling" im „Vampyr" und „Templer" geleistet, und wie bedauert man doch jedesmal, daß solche Musik an solche Texte noch in einer Zeit verschwendet wurde, wo man doch schon hinlängliche Erfahrungen hätte sammeln können, um zu begreifen, daß auf diesem Wege kein Heil sei. Hat doch Spohr, der geniale Tondichter der verwässerten Faust-Sage, in neuester Zeit Kotzebue hervorgesucht, um die längst begrabenen Kreuzfahrer nochmals mit einem kargen Scheinleben zu begaben, während Laube, Gutzkow, Hebbel ꝛc., die deutsche Bühne bereits wieder aus ihrer Gedankenlosigkeit kräftig emporzuraffen begannen! Die Componisten hatten Nichts gelernt und Nichts vergessen!

Das war eben das Unglück, daß der Musiker vom Dramatiker, und dieser von jenem Nichts wissen wollte. Operntexte waren Dinge, mit denen sich in Deutschland kein anständiger Dichter befassen wollte, während die Franzosen darauf ihre gegenseitigen Erfolge gründeten. Die deutschen Componisten besaßen entweder zu wenig Geschmack und Urtheil, oder zu viel Selbstvertrauen und einseitiges Genügen, um sich um den dramatischen Gehalt ihrer Texte viel zu kümmern. Wer übrigens Texte für Componisten gearbeitet hat, weiß auch, daß es kein undankbareres Geschäft auf der Welt giebt. Denn den Zusammenhang und Gehalt, den die Textschreiber ihren Producten allenfalls noch einverleiben, streichen gewöhnlich die Componisten aus hundert Gründen, weil das Alles nicht „musikalisch" sei! —

Jetzt freilich hat man diese Fehler theilweise erkannt. Die Dramatiker fühlen, welches bedeutsame Moment ihnen in der Oper unerkannt verloren ging; die Musiker erkennen, welche Hülfsmittel im Text liegen, den sie lange Zeit nicht kärglich genug erhalten konnten. Man kann aber nicht behaupten, daß ästhetische Gründe sie eines Besseren überzeugten, sondern eine 25jährige traurige Erfahrung, in welcher unendlich viel verloren ging — die deutsche Oper. Jetzt, wo die deutschen Bühnendichter und Componisten das Bessere nicht nur wollen, sondern theilweise schon leisten, haben sie unendliche Mühe, sich durch das Fremdartige und Feindliche hindurchzuarbeiten und die Tradition, die Verwöhnung und das Vorurtheil eines Vierteljahrhunderts zu überwinden.

Um so verblendeter ist der Widerstand, den Wagner mit seiner Reform der Oper noch immer findet. Die Einen schreien über Wagner's revolutionäre, Alles umstürzende Theorie, die Anderen über seine empörend klare und vernunftgemäße Praxis, und die Dritten glauben Wunder was entdeckt zu haben, wenn sie herausgespürt, daß Wagner eigentlich nur das concentrirt und harmonisch durchgebildet hat, was in Gluck, Mozart und Weber einerseits, und in Beethoven anderseits sich vereinzelt kund gab. Daß Wagner's Ideen nicht „wild" gewachsen sind, daß sie sogar theilweise „in der Luft gelegen haben" (wie die Kunst zu instrumentiren), ist gar nicht zu leugnen — aber, um das Ei des Columbus zu finden, muß man eben ein — Columbus sein!

Von unserem Gesichtspunkte aus erscheint Wagner's Grundidee des musikalischen Drama, welches alle Vorzüge des Drama, des musikalischen und künstlerisch darstellenden Ausdrucks in sich vereinigt, und somit die zersprengte Trias, welche sich in drei Nationen vertheilte, wieder zusammenfaßt als eine, durch die Zeit allerdings vorbereitete, aber eben deshalb durch die Kunstzustände nicht nur gerechtfertigte, sondern für die deutsche Oper geradezu nothwendige That. Was hat es allen Denen, die vor Wagner da waren, geholfen, daß Gluck schon vor 70 Jahren das anstrebte, was sie so gut als Wagner hätten ausführen können, wenn sie gewollt oder — gekonnt hätten?

Die Indolenz oder Einseitigkeit von Denen, die jetzt Wagner's Gegner sind, hat es gerade dahin gebracht, daß wir auf unserer Bühne nicht mehr Herren waren, sondern von der Laune der Franzosen und Italiener abhingen.

So wenig also die Gegner Wagner's das Wesen der Oper und die Ursachen ihres Verfalles begriffen haben, eben so wenig begreifen sie jetzt Wagner selbst. Sie könnten nichts Treffenderes sagen, als daß Wagner im Grunde „nichts Neues" bringe. Das soll in ihren Augen eine Herabsetzung, wohl gar eine Beschuldigung sein, aber dadurch be-

weiſen ſie gerade die Nothwendigkeit ſeiner Sendung. Ein Reformator hat ſtets auf Vorhandenem gefußt und die vorhandenen Elemente benutzt, concentrirt und geläutert. Eine jede Umwälzung muß mannichfach vorbereitet ſein — denn nur dadurch wird ſie eine organiſch nothwendige, wirkſame und nachhaltige.

Frankreich kann dieſe jetzt neu entſtehenden Zerwürfniſſe im deutſchen Lager nur mit Freuden begrüßen, wie es alle deutſchen Spaltungen von jeher begünſtigte und benutzte. Es hat dieſe Feindſeligkeiten ſogar theilweiſe hervorgerufen, und das Franzoſenthum kann noch immer dabei gewinnen. In Frankreich hat die Kunſt ihre geſchäftliche Seite, wie man dieſe Art von Praxis nennen muß. Der Julikönig lehrte ſeinem Volke nicht umſonſt, aus Allem eine Börſenſpeculation zu machen, warum aus der Oper nicht! Eine Oper iſt eine ſicherere Rente, als Staatspapiere und Actien! Hierzu hat das neue Kaiſerthum noch Titel und Würden, Orden und Uniformen gefügt, zwar weniger reelle, aber deſto glänzendere Dinge. Was bedarf es da noch idealer und ſittlicher Momente in einer Zeit, die ſo ſtolz darauf iſt, durch den Schein die Wirklichkeit verdecken und erſetzen zu können! —

Man iſt in Frankreich noch viel zu ſehr daran gewöhnt, im Deutſchen einen blinden Nachahmer und enthuſiaſtiſchen Verehrer zu finden, ſowie anderſeits alle deutſchen dramatiſchen Beſtrebungen mit Vorurtheil oder Uebermuth zu betrachten, namentlich aber die deutſche Oper der Gegenwart (wir meinen die eines Meyerbeer, Herold, Flotow, Schmidt, Lortzing, ꝛc.) als Dienerin und Nachtreterin franzöſiſchen Geſchmacks zu erkennen: daß man ſich begreiflicher Weiſe jenſeit des Rheines genug dagegen ſträuben muß, ſich von Wagner, einem deutſchen Operncomponiſten, Geſetze vorſchreiben zu laſſen.

Daß für Wagner's Kunſt in Italien und England jetzt noch Weniger zu hoffen iſt, leuchtet von ſelbſt ein. Soſehr ſich alſo auch Wagner dagegen wehren mag, ſo ſcharfen Accent er auch auf das allgemein Menſchliche, auf das Kosmopolitiſche ſeiner Muſikdramen legt, ſo müſſen wir vor der Hand den Kampf um ſeine Kunſtprincipien doch als einen durchaus Nationalen bezeichnen. Wagner iſt durchaus deutſch; er iſt es jetzt ſchon, trotz der internationalen Angriffe gegen ihn — und er bleibt es ſolange, bis durch Niederkämpfung aller falſchen Principien das einzig Wahre wirklich ſich durchgerungen hat, womit natürlich die Nationalitäten von ſelbſt verſchwinden, weil ſie ſich aſſimiliren und in einer Idee aufgehen.

Weil hier die Kunſtidee mit der ſittlichen Idee Hand in Hand geht, giebt der ſittliche Zuſtand des einzelnen Volkes, ſowie das mehr oder weniger entſchiedene Vorwalten des Idealen in jeder Nation, den beſten Maßſtab, weſſen Charakter die Wagner'ſche Kunſt am meiſten verwandt, welchem Boden ſie entſprungen iſt, und auf welchem ſie ſich zunächſt und am fruchtbarſten ausbreiten und vermehren muß.

Bei einem ſolchen Gedankengange iſt es ſo naturgemäß, auf die Zukunft hinzublicken, daß diejenigen, welche ſich über das „Zukunftsdrama" und die „Zukunftsmuſiker" luſtig machen, ſich ſelbſt am Meißen lächerlich machen, weil ſie ihren abſoluten Unverſtand dadurch documentiren und beweiſen, daß ſie mit ihren Gedanken nicht über das Heute und Morgen hinwegkommen können. Für diejenigen, für welche nur das Beſtehende Recht hat und nur das Vergangene, kraft der Verjährung, muſtergiltig iſt — für dieſe iſt überhaupt die Geſchichte nie etwas Anderes, als ein Anekdotenbuch geweſen. —

Hoplit.

Kammer- und Hausmuſik.

Lieder und Geſänge.

Heinrich Marſchner, Op. 162. Sechs Lieder von Hoffmann v. Fallersleben für eine tiefe Singſtimme (Bariton oder Alt) mit Begleitung des Pianoforte. — Offenbach, André. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Um einen wahren und ungetrübten Genuß von vorliegenden Liedern haben zu können, um dieſes Werk richtig zu beurtheilen, muß man nothwendig von der kunſthiſtoriſchen Periode der Neuzeit abſehen und ſich in eine frühere Zeit, oder wenn man will, auf einen „überwundenen Standpunkt" zurückverſetzen.

Von dieſem Geſichtspunkte aus betrachtet ſind dieſe Lieder von einer nicht geringen Bedeutung und würden, wären ſie in der Zeit unmittelbar nach C. M. v. Webers Tode erſchienen, großes Aufſehen gemacht haben. Aber auch jetzt noch erſcheinen ſie als eine ſchöne Stimme aus einer hochberechtigten Kunſtperiode, als der liebe Erinnerungen erweckende Nachhall einer freundlichen Vergangenheit. Die H. Marſchner eigenthümliche muſikaliſche Kraft, die Tiefe ſeiner duftigen Romantik, der große Reichthum an urſprünglichen, äußerſt eingänglichen und doch ſtets edlen Melodien verleugnen ſich auch in dieſem kleinen Werkchen nicht. Noch immer ſprudelt ihm der friſche Quell der Erfindung, mühelos ſtrömt ihm noch immer eine reiche Gedankenfülle aus der Bruſt. Was er hier

giebt, ist musikalisch sehr schön und nur gegen die etwas antiquirte Form, in der er die Blüthen seines reichen Geistes giebt, ließe sich so Mancherlei sagen. Wie fast allen Gesangs-Componisten der älteren Zeit, so genügt es auch Marschner, den poetischen Inhalt des Gedichtes in seiner Totalität musikalisch wiederzugeben; auf feinere Details, wie die eine jedem Worte entsprechende Declamation, das Vermeiden von unmotivirten Textwiederholungen und der aus einer solchen nothwendig entstehenden Zerstückelung der Verse und das Stören des Sinnes derselben, nimmt er keine Rücksicht und steht nicht an, zum Vortheile der musikalischen Abrundung oder um eine schöne Melodie anzubringen, den kunstvollen Bau des Gedichtes selbst zu opfern. Wir könnten auch aus diesen Liedern verschiedene Beispiele davon anführen, begnügen uns aber hier mit der Andeutung dieser Mängel. Die Musik, die Marschner zu den Gedichten geschaffen, giebt den in ihnen wehenden poetischen Geist wahr und sinnig wieder, die Melodien sind frisch, duftig und zum Herzen sprechend, namentlich in Nr. 1 „O Du meine liebe Taube", Nr. 2 „Drei Knospen", Nr. 3 „Das Winterveilchen" und Nr. 6 „Das sehnende Herz". Weniger haben uns Nr. 4 „Was kümmerts mich?" und Nr. 5 „Du Mädchen von der Heide" angesprochen, obwohl auch hier sich die Meisterhand nicht verkennen läßt. Die Pianoforte-Begleitung ist bei allen sechs Liedern interessant, leicht ausführbar, durchsichtig und reich an schönen, wenn auch nicht neuen Harmonien.

Wilh. Baumgartner, Op. 12. Eine Frühlingsliebe. Liederkreis für Gesang und Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2 Hefte, à 15 Ngr.

Die beiden Hefte enthalten zwölf Lieder von Geibel, Mörike, Rückert, Hoffmann v. Fallersleben, Alfred Meißner, Frankl, J. Mosen, Heine und Lenau. Wir wissen nicht, welchen dieser Liedercompositionen wir den Vorzug geben sollen, denn sie stehen sämmtlich auf einer so hohen künstlerischen Stufe, sie sind alle so tief und wahr empfunden und in so edler Weise wiedergegeben, daß jedes in seiner Art vorzüglich genannt werden kann und man wohl selten einen so reichen Schatz herrlicher musikalischer Ergießungen auf einem so kleinen Raum vereinigt finden wird. Neben der hohen Begabung, welche der Componist in diesen Liedern zeigt, giebt sich ein klares künstlerisches Bewußtsein dessen kund, was man gegenwärtig nach dem Vorgange von Meistern wie Beethoven, Franz Schubert, Mendelssohn und Schumann auf diesem Gebiete beanspruchen kann — Baumgartners Lieder stehen auf dem Boden der Neuzeit, sie entsprechen formell und materiell den hochgesteigerten Anforderungen, die man gegenwärtig machen kann und muß. Der Componist hat mit dem glücklichsten Erfolg seine Vorgänger studirt, steht aber mit seinen gewonnenen Resultaten vollkommen frei auf eignen Füßen und lehnt sich an keines seiner Vorbilder an. Die äußerst sangbaren Melodien werden von einer geistvollen, nicht sehr schwierig auszuführenden Begleitung getragen, welche innig mit dem Ganzen verschmolzen ist und dem Inhalt der Gedichte bis ins Detail folgt. Der geistige Inhalt der Lieder ist in der That bedeutend. Ein zarter Hauch tiefempfundener duftiger Romantik weht in ihnen; man fühlt sich erquickt von den edlen, gesunden und lebenswarmen Melodien, die treu und durch die tönende Kunst verklärt die Intentionen der Dichter wiedergeben und aus einer edlen Künstlerbrust entsprungen den Weg zu jedem Herzen finden werden. Hier begegnet man nichts Gemachtem, Barockem und Absonderlichem — der Strom der musikalischen Gedanken fließt dem Componisten ungezwungen und mit der größten künstlerischen Naivität, die vollkommene Beherrschung der äußeren Mittel, das vollständigste geistige sich Klarsein setzen Baumgartner in den Stand, unbehindert und frei zu singen. Wir empfehlen dieses Richard Wagner zugeeignete Werk auf das Angelegentlichste allen Sängern und Sängerinnen, deren Stimmen diese sich vorzugsweise in der mittleren Stimmlage bewegenden Lieder entsprechen und sind überzeugt, daß die Gesänge Jeden, der Sinn für das wahrhaft Schöne hat, in allen Stücken befriedigen werden.

F. G.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

A. G. Ritter, Op. 22. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, im Freien zu singen. — Magdeburg, Heinrichshofen. Partitur u. Stimmen. Pr. 22½ Sgr.

Ed. Hille, Op. 17. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Hannover, Nagel. Preis 1 Thlr. 4 gGr.

Die Bezeichnung: „im Freien zu singen" auf dem Titel der Lieder von A. G. Ritter deutet an, daß diese Gesänge einfach, schmucklos und leicht sind, daß sie nur mit bescheidenen Ansprüchen auftreten wollen, obwohl sie mehr als viele andere Erzeugnisse

dieſer Art ein wohlbegründetes Recht zu prätentiöſerem Auftreten haben. Giebt ſich in dem techniſchen Bau der Lieder die geübte Hand eines durchaus fertigen Künſtlers zu erkennen, ſo ſind ſie auch bezüglich des Inhaltes bei aller Einfachheit bedeutend. Eine elegiſche, faſt feierliche Stimmung herrſcht in ihnen, zarte lieblich anmuthende Melodien, getragen von intereſſanten und doch ungeſuchten und leichtfaßlichen Harmonien, berühren Herz und Sinn und machen den Ausführenden wie dem Hörer dieſe Geſänge werth und lieb. Die Wahl der Texte — „Nachtlied" von Mahlmann, „Waldvögelein" von O. v. Redwitz, „Lied" von Geibel und „Im Nachbargarten" — beweiſt den richtigen Tact des Componiſten. Es ſind dieſe Gedichte ſämmtlich objectiv gehalten und eignen ſich daher ſehr wohl zur mehrſtimmigen Bearbeitung.

Umfangreicher und ausgeführter ſind die Lieder von Ed. Hille. Auch hier zeigt ſich neben formellen Geſchick und dem tüchtigſten künſtleriſchen Wollen ein wirkliches produetionsfähiges Talent, dem es bereits möglich, jenes achtungswerthe Wollen mit einem zweifelloſen Erfolg zu krönen. Die Stimmung dieſer Geſänge iſt eine trauliche, elegiſche, die Melodien ſind einfach und ſehr eindringlich, die Harmonien intereſſant, wenn ſich auch nur in bekannten Modulationen bewegend, was übrigens bei dieſem Genre gewiß ein Vorzug iſt — die Stimmführung zeigt den erfahrenen Componiſten. Die Geſänge in dieſem Hefte heißen: „Hoffnung" von Geibel, „Herbſtlied" von Tieck, „Der Goldkäfer und die Roſe" von Hölty und „Vogelſprache" von Gruppe. Am meiſten hat uns von ihnen das erſte und das dritte angeſprochen, obwohl auch den übrigen Fluß und Gefälligkeit in der Melodie und in dem harmoniſchen Bau nicht abzuſprechen ſind.

Wir wollen nicht verfehlen, Geſangvereine und muſikaliſch gebildete geſellige Kreiſe auf dieſe beiden intereſſanten und werthvollen Werkchen aufmerkſam zu machen.

F. G.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Das zwanzigſte und letzte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauſes am 23ſten März hatte ein ſehr reichhaltiges Programm, mit deſſen Zuſammenſtellung jedoch, abgeſehen von dem Zuviel an Muſik, wir nicht ganz einverſtanden ſein können. Die erſte Nummer bildete Introduction und 1ſte Scene aus „Iphigenie in Tauris", die Partie der Iphigenie geſungen von Frl. Clara Brockhaus. Hierauf folgte das Violinconcert von H. Litolff, vorgetragen von Hrn. CM. Dreyſchock. Große Anerkennung verdient derſelbe, daß durch ihn endlich dieß ſchon vor einer Reihe von Jahren erſchienene intereſſante Werk zur Aufführung gelangte. Er löſte die ſehr ſchwierige Aufgabe im Ganzen befriedigend, wenn ſie auch der eigentlichen Natur des ſchätzenswerthen Künſtlers nicht ganz entſpricht. Zum Vortrage dieſes Concertes gehört ein großer, gewaltiger Ton, namentlich im 1ſten und letzten Satz, wenn die Principalſtimme gegen die etwas zu glänzende und oft überladene Begleitung nicht in Schatten treten ſoll. Am beſten gelang Hrn. Dreyſchock der Mittelſatz, der ſeinem Künſtlernaturell auch mehr als die anderen zuſagt. Die Ausführung der ſehr ſchwierigen Begleitung ließ viel zu wünſchen übrig; ſie war nicht immer präcis und discret, beſonders wurde das vom Componiſten allerdings zu oft angewendete Blech bisweilen ſehr vorlaut. — Das 2te zu Gehör gebrachte Geſangsſtück war eine Hymne für Sopranſtimme und Chor mit Begleitung der Orgel und der Inſtrumentalbäſſe, ebenfalls vorgetragen von Frl. Brockhaus. Die Stimmmittel derſelben waren der Gluck'ſchen Partie nicht gewachſen. Weit mehr befriedigte dieſelbe in dieſem Werke. Sie ſingt mit Verſtändniß und mit Wärme und ihre Geſchmacksrichtung ſcheint die beſte. — Von großem Intereſſe war eine neue Compoſition Joachim's: Ouvertüre zu Shakeſpeares „Hamlet", welche hierauf unter der Leitung des Componiſten folgte. Wir ſagen von großem Intereſſe, obſchon die Aufnahme keine dem entſprechende war, im Gegentheil ſehr an das Benehmen des Publikums bei der erſten Aufführung der Tannhäuſer-Ouvertüre vor einer längeren Reihe von Jahren erinnerte. Auch in Joachim's Ouvertüre tritt uns eine hervorragende Schöpferkraft entgegen, die man bei dieſer Aufführung gänzlich verkannte. Joachim geht entſchieden einen eigenen Weg. Am meiſten Verwandtes zeigt er mit Schumann und Wagner. Selbſtſtändig aber ſucht er ſich eine neue, ſeinen Kundgebungen entſprechende Form zu ſchaffen. „Ouvertüre" möchten wir dieſes Werk kaum mehr nennen, denn der Componiſt überſchreitet die Grenzen der Kunſtform, welche man mit obigem Worte bezeichnet. Eine freie Phantaſie in einer ganz eigenthümlichen Geſtalt iſt die Compoſition. Das Ganze iſt gewaltig, durchaus geſund, die Ideen ſind bedeutend, die Behandlung des Orcheſters oft glänzend. Wir haben eine große Künſtlernatur vor uns, die den mächtigſten Anlauf nimmt, das höchſte Ziel zu erreichen. Erreicht freilich hat Joachim ſein Ziel noch nicht. Es iſt zu viel Detailarbeit in dem Werke, ein gewiſſer Mangel an Concentration, bei jedenfalls allzugroßer Ausdehnung, iſt bemerkbar. Das düſtere Colorit, eine gewiſſe Starrheit, die ungewohnte Form bei einer Ausführung, welche zu wünſchen übrig ließ, — dieß Alles mochte dazu beitragen, den Eindruck zu ſchwächen. Natürlich können und wollen wir mit dieſen Worten das Urtheil nicht erſchöpfen. Nur das, was bei dieſer erſten Bekanntſchaft uns bemerkenswerth erſchien, konnten wir hier bezeichnen. — Ein

zweiter Solovortrag war der des Hrn. Ad. Lindner, fürſtl. Reuß. Hofmuſikus aus Gera, auf dem einfachen Waldhorn: Notturno von Lorenz. Wir erinnern uns nicht, einen ſchöneren, kraftvolleren und feiner nüancirten Ton, eine größere techniſche Fertigkeit bei irgend einem Virtuoſen des Waldhorns gehört zu haben. Es that wohl einmal wieder einen waldesduftigen geſunden Hornton zu vernehmen, der durch die gegenwärtig faſt überall üblichen Ventile nicht beeinträchtigt wird. Hr. Lindner iſt einer der wenigen Horniſten, welche das durch Ventile gleichſam entmannte Waldhorn verſchmähen; er beweiſt damit, wie richtig er die Natur und den Charakter ſeines ſchönen, in ſeiner Einfachheit ſo poetiſchen Inſtrumentes erkannt hat. Wie wir hören iſt der treffliche, beſcheidene Künſtler für unſer Orcheſter als erſter Horniſt vom erſten Juni an engagirt. Wir können uns zu dieſer Requiſition um ſo mehr Glück wünſchen, als das Meſſing und beſonders die Hörner bisher die ſchwächſte Seite unſeres Orcheſters geweſen. — Den zweiten Theil des Concertes bildete die im Ganzen ſehr brav ausgeführte Paſtoral-Symphonie. —

Achtes und letztes Concert der Euterpe am 21ſten März. Symphonie (Nr. 4 B-Dur) von Gade. Arie aus Fidelio („Abſcheulicher"), geſungen von Frl. Emma Koch. Phantaſie für Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. Grützmacher. Zweiter Theil: Ouvertüre zu Leonore Nr. 2. Phantaſie für die Flöte von Haake, vorgetragen von Hrn. Fritzſche. Lieder am Pianoforte, geſungen von Frl. Koch. Romanze und Capriee für Violoncell mit Pianofortebegleitung, componirt und vorgetragen von Hrn. Grützmacher. Ouvertüre zum „Waſſerträger". — Frl. Emma Koch bewährte ſich auch diesmal als eine wohlbegabte, ſehr ſtrebſame junge Sängerin, welche ſeit ihrem erſten Auftreten in den Euterpe-Concerten namhafte Fortſchritte gemacht hat. Es gelang ihr, die großen techniſchen Schwierigkeiten der Beethoven'ſchen Arie zu bewältigen und ſie zeigte zugleich, daß ſie befähigt iſt, auch ſo großartig concipirte Muſik aufzufaſſen. Nicht weniger verdienſtlich war ihr Vortrag der Lieder: „Ein ſeeliger Augenblick" von Ed. Bernsdorf, la Danza, Tarantella napolitana von Roſſini und „Amor ein Jäger", Languedocſches Lied aus den „Schelmiſchen Liedern" von A. F. Riecius. — Trefflich waren die Leiſtungen des Hrn. Grützmacher; beſonders ſprachen die beiden Salonſtücke: „Romanze und Caprice" an. — Hr. Fritzſche zeigte ſich als ein ſehr tüchtiger Flötiſt, der ſich trotz dem, daß die Flöte als Soloinſtrument hier nicht ſehr beliebt iſt, Anerkennung zu verſchaffen wußte. Auch die Inſtrumentalwerke kamen in gelungener Weiſe zu Gehör, ſo daß der Eindruck des Concertes ein recht befriedigender genannt werden muß.

F. G.

Aachen, Mitte März. Schon ſeit mehreren Wochen ſind hier die Proben für das rheiniſche Muſikfeſt, welches in dieſem Jahre hier gefeiert wird, unter der Leitung des ſtädtiſchen Muſikdirectors, Hrn. v. Turanyi, im beſten Gange. Aachen hat den wohlverdienten Ruf, daß jene großartigen Feſte hier am vollkommenſten und glänzendſten begangen werden, wozu die Lokalität, die allgemeine Theilnahme der Bevölkerung, und die ungewöhnlichen, muſikaliſchen Mittel beitragen, an welchen die Stadt ſo reich iſt. Die erſten Künſtler ſind bereits für das Feſt gewonnen, bei welchem wieder herrliche Tonwerke zur Aufführung kommen werden. Das Einſtudiren derſelben wird mit dem lobenswertheſten Eifer betrieben, und iſt deshalb die Zahl der Concerte, welche ſonſt uns im Winter erfreuen, verkürzt worden. Dafür haben uns die bis jetzt zu Stande gekommenen an Inhalt und Ausführung deſto Erfreulicheres gebracht, und namentlich möchten wir unter den neuen Compoſitionen auch außerhalb unſerer Mauern auf eine Symphonie des Hrn. v. Turanyi aufmerkſam machen, welche mit Recht ſich den ungetheilteſten Beifall erwarb. Sie zeichnet ſich durch ihre edle und charaktervolle Haltung, durch den Ernſt ihrer Auffaſſung und tüchtigen Durchführung ſo ſehr aus, daß wir nur wünſchen können, ſie möchte an recht vielen Orten zur Aufführung kommen, damit dem wackern, ſtrebſamen Meiſter auch auswärts die Anerkennung zu Theil werde, die ihm nicht fehlen wird, wenn man nur ſeine Werke kennen gelernt hat.

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Vieuxtemps Concerte in Berlin verſammeln alle Würdenträger des Staats, der Wiſſenſchaft, der Poeſie und Kunſt, wie das bei früheren Concerten nur ſelten der Fall geweſen ſein ſoll. Auch die Gebrüder Wieniawski füllen jedes Mal den großen Kroll'ſchen Saal.

In Wien concertiren die Geſchwiſter Neruda und Leopold v. Meyer; in Hannover Thereſe Milanollo; in Bremen und Lübeck Wilhelmine Clauß; in Frankfurt Ernſt, der ſich von da nach London begeben wird. —

Berlioz trifft in den erſten Tagen des April in Hannover ein, um dort ein eigenes Concert im Theater zu arrangiren. Später wird er in Dresden erwartet.

Muſikfeſte, Aufführungen. Zum Schluß der Abonnement-Concerte in Chemnitz führte der Muſikdirector Mejo daſelbſt am 21ſten März die Ouvertüre zum „Römiſchen Carneval" von Berlioz auf. — Ein höchſt anerkennenswerther Fortſchritt in den Concert-Programmen, welcher gebührend hervorgehoben zu werden verdient. — Schon früher führte der dortige „Muſikverein" die Ouvertüre zu den „Behmrichtern" von Berlioz auf. Chemnitz erwirbt ſich durch ſolche künſtleriſche Beſtrebungen, ſelbſt wenn ſie noch nicht von dem wünſchenswertheſten Erfolg begleitet ſind, ein Verdienſt, welches dieſe Provinzialſtadt über manche Reſidenz erhebt.

Zu dem großen Muſikfeſt, welches im Herbſt dieſes Jahres in München unter Lachner's Leitung ſtattfinden wird,

erbaut man eine eigene Concerthalle mit großen Kosten. Wir sind auf das Programm neugieriger, als auf die Halle. Chacun à son goût.

Neue und neueinstudirte Opern. Dorn's „Nibelungen" werden am 27sten März in Berlin zur Aufführung kommen.

Halevy's „ewiger Jude" ist mit großem Pomp und glücklichem Erfolge in Brüssel gegeben worden.

Spontini's „Vestalin" wurde in Paris wieder aufgeführt, mit Roger und der Cruvelli, in glänzendster Ausstattung und unter gleichem Erfolge.

Die neue Oper des Herzogs von Gotha, „Santa Chiara" wird am 2ten April unter Liszt's Direction in Gotha zum ersten Male in Scene gehen. Dieses neueste Werk des kunstliebenden Herzogs soll ein bedeutender Fortschritt gegen die früheren Werke sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. Adam in Paris hat von dem König von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsordens erhalten.

Vermischtes.

In Paris mußten die Aufführungen des Meyerbeer'schen „Nordsterns" — (nach welchem nächstens der schwedische Nordstern-Orden dem Componisten als Beute zufallen dürfte) — schon auf einige Zeit „suspendirt" werden. Als Ursache dieses „Suspensorium's" wurde zwar die Krankheit der Dem. Caroline Duprez vorgeschoben, doch will man wissen, daß eigentlich die Krankheit des Publikums, in Folge eines überladenen musikalischen Magens und gestörten Verdauungsprocesses, die eigentliche Ursache sei. Dieses Stück Meyerbeer-Scribe'scher Weltgeschichte mit Flötensolo, hat den Reiz der Neuheit, und somit schon fast Alles verloren, was den Credit der Meyerbeer'schen Papiere für den Augenblick im Cours erhielt. Doch — das Geschäft ist gemacht! Das Publikum und die Theaterdirectionen mögen sehen, wie sie mit der Oper fertig werden!

Das Directorium der Rheinischen Musikschule in Cöln sucht an der Stelle ihres, nach Barmen als Musikdirector abgegangenen Lehrers Carl Reinecke, einen Ersatzmann, und fordert in öffentlichen Blättern die geeigneten Künstler zur Bewerbung auf. — Sollten die Stellesuchenden Musiker so rar geworden sein?

Verdi's „Rigoletto" soll in München einen traurigen Ersatz für Wagner's Tannhäuser darbieten.

Die Saison der Italienischen Oper zu Wien, unter Direction des Hrn. Merelli, ist vom 1sten April bis 30sten Juni festgestellt.

In Flotow's „Martha" hat Frl. Rey in Dresden zum ersten Male die Titelrolle gegeben. In jeder Beziehung vortrefflich, wenn man auch den Rückschritt ihrer Wahl beklagte.

Die komische Oper des Friedrich-Wilhelm-Theaters zu Berlin ist wegen mangelnder Theilnahme des Publikums eingegangen.

An der italienischen Oper zu Petersburg ist die La Grange zu nächster Saison wieder gewonnen; für 100,000 Frcs. Gehalt und ganzes Benefiz. Zu ihrem letzten Benefiz wählte sie „Die Puritaner" und hatte ein so volles Haus, wie man es seit Jahren nicht gesehn.

Tamberlik, der rasch berühmt gewordene Tenorist, an genannter italienischer Oper, reüssirte mit seltenem Erfolge als Othello. Man nennt ihn den ersten Tenoristen der Gegenwart.

Eine neue Symphonie von Ulrich hat in Berlin sehr gute Aufnahme gefunden.

Die Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien hatte schon den Tag der Aufführung von Mendelssohn's Paulus angekündigt, als den dabei mitwirken sollenden Mitgliedern des k. k. Hofoperntheaters die Erlaubniß dazu verweigert wurde.

Der Cölner Männer-Gesang-Verein soll mit Einsendungen von Compositionen für London wahrhaft überschwemmt werden. Um diese alle dort singen zu können, müßte er einen Zeitraum von einigen Jahren benutzen. — Bedeutende Einsendungen indessen sind von Reissiger in Dresden und von Methfessel in Braunschweig gemacht. —

Für die Hinterbliebenen Friedrich Schneider's wird in Berlin dessen „Weltgericht" aufgeführt werden.

In Chemnitz fand vor kurzem eine durch Musikdirector Teich veranstaltete Aufführung zu demselben Zweck statt.

Kapellmstr. Drouet in Gotha (einst der berühmteste Flötenspieler seiner Zeit und Liebling des ersten Napoleon) ist auf seinen Antrag in Ruhestand versetzt und hat man vorläufig Hrn. Concertmstr. Lampert die Kapellmeisterstelle am Herzoglichen Hoftheater übertragen.

Hr. S. Stehlin schreibt uns: Wie Sie wissen, habe ich in meiner Antikritik über die Naturgesetze im Tonreiche ꝛc. die im Monate August v. J. Ihrem Blatte Nr. 7 beigelegt ward, meinen kühnen Gegner in der Süddeutschen Musikzeitung wegen seiner Behauptungen bei seinem Ehrgefühl aufgefordert, mit mir eine zweifache Wette, von je 20 Stück Ducaten einzugehen. Mein Antrag war sehr generös gestellt, nämlich daß ich ihm Originalbeispiele in der alten Tonschrift aus dem 16ten Jahrhundert verlegen will, wovon er die Tonarten nicht kennt, viel weniger dieselben zu übersetzen oder zu beurtheilen im Stande ist, während ich jedes Beispiel aus dieser Zeitperiode nach den, in meiner Abhandlung vom Jahre 1852 aufgestellten Grundsätzen, zu übersetzen mich erbiete.

Diese Herausfoederung habe ich mit meiner Antikritik der Redaction der Süddeutschen Musikzeitung durch die Post zugesendet und binnen zwei Monaten wie Antwort bedungen

und erwartet. Da nun aber seit dem schon 8 Monate verflossen sind, ohne daß ich eine Antwort erhielt, so fühle ich mich verpflichtet, den Lesern meiner Abhandlung bekannt zu geben, daß die Süddeutsche Musikzeitung meine angebotene Wette nicht angenommen hat. So beleidigend, indiscret und grundsatzlos dieselbe gegen meine Abhandlung aufgetreten ist, habe ich meine Antikritik dennoch mit Ruhe, Nachsicht und Schonung geschrieben, um sie zu der angebotenen Wette einzuladen und um später unsern Streit durch ein zusammengesetztes Kunstgericht entscheiden zu lassen. Da sie aber nun nicht darauf einging, so weiß ich ihrem wortreichen aber thatenarmen Benehmen gegenüber nichts anderes zu thun, als Sie Hr. Redacteur zu ersuchen, daß Sie dieses Schreiben mit der früheren Antikritik in Zusammenhang bringen und in Ihr geschätztes Blatt aufnehmen wollen, damit meine entfernten Freunde, die noch immer auf den Ausgang der Wette warten, eine Kenntniß davon erhalten.

Den Streit mit der Süddeutschen Musikzeitung betrachte ich inzwischen als beendet, selbst wenn sich neuerdings ein Schwadronör in derselben gegen meine Abhandlung erheben sollte, da ich ohnedieß die Ausgabe eines Werkes beabsichte, bei dem ich die mir gegenüberstehenden Behauptungen berichtigen kann.

Genehmigen Sie ꝛc.

Innsbruck im März 1854. S. Stehlin.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

W. A. Mozart, Das Veilchen. (Liederhalle Nr. 47.) Magdeburg, Heinrichshofen. 5 Sgr.

J. Haydn, Ein kleines Haus u. Sympathie. (Liederhalle Nr. 48.) Ebend. 10 Sgr.

Es sind dies neue und hübsch ausgestattete Ausgaben der Lieder der beiden großen Meister.

Lorenz List, Op. 1. Drei Gesänge, aus dem Persischen übersetzt von F. Bodenstedt, für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. ½ Thlr.

Die Wahl der sinnigen Texte, die einfach gehaltene, alles Prunkende vermeidende Fassung der musikalischen Wiedergabe sprechen für das ernste Streben des Componisten, der mit diesem Op. 1 in anständiger Weise vor die Oeffentlichkeit tritt. Bleibt auch zuweilen das Können noch hinter dem Wollen zurück, so verrathen diese Lieder doch Talent, und der Componist wird auf dem betretenen Wege weiter gehend in späteren Werken die Hoffnungen, welche dies Op. 1 giebt, auch vollständig erfüllen können.

Ferd. R. Schmidtler, Op. 7. Sängerliebe. Lieder-Cyclus für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 25 Ngr.

Vorliegende, für eine Altstimme geschriebene Lieder zeigen ein tüchtiges Streben nach dem Besseren, das um so erfreulicher, als diese Lieder von dort kommen, woher man seit Jahren gewohnt ist, in dieser Beziehung fast nur Triviales und Gesinnungsloses zu erhalten. Giebt der Componist bis jetzt auch noch wenig Originelles und Neues, scheint uns namentlich auch die naive Erfindung unter der Reflexion zu leiden, so glauben wir doch, daß er auf dem hier betretenen Wege weiter gehend und wenn er erst die vollständige Herrschaft über die äußeren Mittel erlangt, wirklich Tüchtiges im Liedfache leisten wird. Die Lieder, welche dies Heft enthält, heißen: „In Deinen Füßen will ich ruhen" von O. Roquette, „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht" von Geibel, „Klage" von Hoffmann v. Fallersleben, „der schwere Abend" von Renan, „Im Scheiden" von M. Albert, und „Meine Welt ist todt!" von v. Gaudy.

F. G. Klauer, Op. 14. Sechs kleine harmlose Lieder für eine Singstimme mit leicht ausführbarer Begleitung des Pianoforte. Halle, Karmrodt. 15 Sgr.

Was der Componist auf dem Titel verspricht, findet man in diesen anspruchslos auftretenden Liedern, die namentlich auch zu instructiven Zwecken zu empfehlen sind. Der Inhalt der harmlosen Lieder ist kein unbedeutender und ein von tüchtiger Kunstgesinnung getragener.

Arrangements.

W. A. Mozart, Adagio für Violine oder Bratsche, Violoncell, Flöte, Clarinette oder chromatisches Horn mit Quartett- oder Pianoforte-Begleitung eingerich-

tet von Carl Burchard. Magdeburg, Heinrichshofen. Mit Pianoforte-Begleitung 7½ Sgr., die Quartettstimmen 8 Sgr.

Ein mit Geschick gefertigtes Arrangement, das musikalischen Kreisen, in denen die classische Tonkunst gepflegt wird, zu empfehlen ist.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Gustav Häser, Der Hirtenknabe von H. Heine, Strudelfahrt von Ad. Peters. Zwei Gesänge für vier Männerstimmen. Oldenburg, Gerhardt Stalling. Part. und Stimmen. 15 Sgr.

Es sind diese Lieder anspruchslose Erzeugnisse eines strebsamen Dilettanten. Das erste derselben ist schon älter, jetzt aber erst deshalb veröffentlicht, weil es bei dem diesjährigen Gesangfeste in Detmold allgemeinen Anklang fand. Mehr im Volkston gehalten ist das zweite „Strudelfahrt". Ansprechend und sangbar sind beide und wenn wir etwas daran auszustellen hätten, so wäre es das öfter vorkommende Zerstückeln des Textes, so daß eine oder die andere Stimme nur Satztheile zu singen hat, der einzelne Sänger also auch den Sinn des Ganzen nicht recht wird fassen können, ohne daß ihm das Gedicht vorher im Zusammenhange mitgetheilt wird. Es kommt dergleichen bisweilen zwar auch in anderen vierstimmigen Compositionen vor, ein Verstoß gegen den Sinn bleibt es aber immer.

Julius Metz, Op. 7. Sonntag auf dem Meere. Gedicht von L. A. Frankl, für vier Männerstimmen. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. Part. u. Stimmen. 25 Sgr.

Vorliegende Composition reiht sich den besseren Erzeugnissen auf dem Gebiete des vierstimmigen Männergesanges an. Dem Text entsprechend ist die Musik ernst und würdig gehalten, die Motive sind eindringlich und ansprechend, die Harmonik geschickt, oft eigenthümlich. Fast sind etwas zu viele Modulationen nach entfernten Tonarten vorhanden, so daß nur sehr geübte Sänger in diesem Stücke reine Stimmung werden halten können. Solchen aber sei das Werkchen bestens empfohlen.

Instructives.

Für Pianoforte.

A. Fumagalli, Op. 100. Ecole moderne du Pianiste. Recueil de 24 Morceaux caractéristiques. Leipzig, Hofmeister. Nr. 1 u. 5. à 12½ Ngr., Nr. 2 u. 4. à 17½ Ngr., Nr. 3. 15 Ngr., Nr. 6. 20 Ngr.

Die in diesem Werke enthaltenen Musikstücke, ihrem Genre nach der besseren Salonmusik angehörend, haben den Zweck, Pianisten, welche mit dem Technischen schon sehr vertraut sind, zur höheren Ausbildung zu dienen. Es verrathen diese Salonstücke einen äußerst gewandten und geübten Claviercomponisten, der die äußeren Mittel vollkommen beherrscht, alle Nüancen, deren das Pianoforte fähig ist, gehörig hervorzuheben weiß, dabei auch ein recht anerkennenswerthes Talent für das in Rede stehende Genre hat. Wenn der geistige Inhalt der einzelnen Stücke auch nicht sehr hervorragend und neu ist, so sind dieselben doch ansprechend und gefällig und bieten dem Spieler Gelegenheit genug, sich auch im eleganten und verständnißvollen Vortrage zu üben. Die vorliegenden sechs ersten Hefte dieses hübschen Werkes enthalten: Souvenirs-Melodie; les Troubadours-Ballade; Solitude-Nocturne; la Senora-Bolero-Caprice; Pourquoi je pleure; — Réverie und le Papillon-Etude de Salon. Wir wollen nicht verfehlen, dieses seinem Zwecke vollkommen entsprechende Werk Lehrern und Schülern zu empfehlen.

Salomon Burkhardt, Op. 71. Neue theoretisch-praktische Clavier-Schule für den Elementarunterricht. Mit 100 kleinen Uebungsstücken. Nachgelassenes Werk. Leipzig, Kahnt. Subscriptionspreis 1 Thlr.

Dies hübsch ausgestattete Werk läßt überall die Hand eines an Erfahrungen reichen Lehrers erkennen. Nachdem das, was der erste Anfänger von der Musiklehre wissen muß, klar und faßlich erläutert worden, giebt der Verfasser in höchst zweckmäßiger Progression Uebungsstücke, denen er, so oft dies nöthig, praktische Bemerkungen beifügt. Diese Uebungsstücke sind zwar nicht alle sein Eigenthum, sie sind theilweise aus anderen instructiven Werken entnommen oder nach bekannten Opern- und anderen Melodien gearbeitet, doch ist ihre Anordnung vollkommen zweckentsprechend und das Werkchen somit für den ersten Unterricht Lehrern wie Schülern angelegentlichst zu empfehlen.

Für Violine.

G. Wichtl, Op. 20. Zwölf Uebungen für die Violine zum Studium der Mechanik und des Vortrags. Offenbach, André. 1 Fl.

Vorliegendes Werk enthält zwölf für schon weiter vorgeschrittene Violinisten berechnete Etüden, die ihres Inhaltes, ihrer Fassung und ihrer instructiven Nützlichkeit wegen zu empfehlen sind.

Intelligenzblatt.

Bei **Heinrichshofen** in Magdeburg erschien so eben:

Decker, C., Op. 29. Valse et deux Mazurkas p. Pfte. 10 Sgr.
———, Op. 30. Cinq Morceaux de Salon. Cplt. 1 Thlr.
———, Op. 31. Andante espressive (Lebewohl). 15 Sgr.
Fritsch, Op. 1. Deux Idylles. 15 Sgr.
Held, Op. 12. Trois Rondinos. Compl. 17½ Sgr.
———, Kladderadatsch-Polka-Mazurka. 5 Sgr.
———, Die schönsten Augen. Walzer. 5 Sgr.
Nissen, Flaschenlieder-Walzer. 5 Sgr.
Chwatal, Op. 96. Jugend-Tanzlust am Pfte. Lief. III. 10 Sgr.
———, Rosa-Polka-Mazurka. Op. 109. 7½ Sgr.
———, Op. 102. Volks-Melodien zu 4 Händen. Heft 1—6. à 10 Sgr.
———, Op. 110. 4händ. Uebungsst. f. gemeins. Unterr. Heft 1. 15 Sgr.
Haydn's Trios zu 4 Händen von Burchard. Heft 6. 1 Thlr.
Oesten, Th., 3 Melodien zu 4 Händen. Op. 50. Heft 1, 4 u. 6. 1 Thlr. 10 Sgr.
Händel, Marcia aus Samson zu 4 Händen arr. à 5 Sgr.
Armonia, Klassische Gesänge f. Alt. Bd. III. Cplt. 1 Thlr. 5 Sgr.
Jansen, G., Op. 3. 6 Lieder. 15 Sgr.
Kämpfe, J., 5 Lieder f. eine tiefere Stimme. Lief. I u. II. 22 Sgr.
List, Op. 2. 2 Gesänge f. Bariton. 15 Sgr.
Orphea, Klassische Gesänge f. Sopran. Lief. II. 20 Sgr.
Sieber, Ferd., Op. 21. Duett f. Alt u. Bass. 15 Sgr.
———, Op. 22. 5 Gesänge f. 4 Männerstimmen. 1 Thlr. 8 Sgr.
Mozart, Venerabilis parba, f. 4 Männerstimmen. 7½ Sgr.
Rebling, Preussens Kronprinz, f. 4 Männerst. 6 Sgr.

Im Verlag des Verfassers (Utzschneiderstrasse No. 8 in München) ist vollständig erschienen:

Grosse Gesangschule
für Deutschland
von
Friedrich Schmitt.

62 Bogen in Folio, Preis 7 Thlr. Preuss.

und durch alle Buch- und Musikhandlungen so wie auch direkt zu beziehen.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen so eben:

Berlioz, H., Die Flucht nach Egypten (la Fuite en Egypte). Biblische Legende. Op. 25. **Partitur.** 1 Thlr. 20 Ngr.
Evers, C., Elegie am Grabe Felix Mendelssohn-Bartholdy's, für Pfte. Op. 61. 15 Ngr.
Kücken, Fr., „Heil'ge Quelle die entstiegen", für vierstimmigen Männerchor. Op. 69. No. 1. Part. u. St. 10 Ngr.
Kullak, Th., Hymne für Piano. Op. 85. 15 Ngr.
Wieniawski, H., Le Carnaval Russe. Improvisations et Variations humoristiques sur l'Air national Russe populaire: „Ponlicy moslovoj", pour Violon avec accompagn. de Piano. Op. 11. 25 Ngr.

Mit vollständigem Eigenthumsrecht für ganz Deutschland und den österreichischen Kaiserstaat erscheint in unserm Verlag:
Der Nordstern — *L'Etoile du Nord*, von **Meyerbeer.** Komische Oper in 3 Akten, franz. Text von Scribe, deutscher Text von L. Rellstab, in Partitur, für Orchester, vollständ. Clavierauszug, Clavierauszug für Piano allein und zu 4 Händen, für Piano und Violine und in andern Arrangements. Bereits sind erschienen: Ouverture für Piano, zu 4 Händen, für Streichquartett, für Piano und Violine, für Orchester und 6 Gesang-Nrn., ferner Compositionen über beliebte Themas der Oper für Piano, comp. von Th. Kullak, Musard, Billet, Hasslinger, Diabelli, Conradi und Chotek; für Piano und Violine von Kullak und Vieuxtemps, für Piano und Violoncelle von Kullak und M. Ganz, und das französische Textbuch: L'Etoile du Nord. Pr. 7½ Sgr.
Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhdlg.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 15.** Den 7. April 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: Steph. Heller, Op. 82. C. Evers, Op. 46. — Dresdner Musik. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Steph. Heller, Op. 82. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke für Pianoforte. In drei Heften. — Berlin, Schlesinger. Heft 1 u. 2. à ⅔ Thlr., Heft 3. 1 Thlr.

Nicht allzuhäufig dürfte dem Kritiker die Gelegenheit werden, sich so aus vollster Ueberzeugung lobend und anerkennend über ein dem Genre der Salonmusik angehörendes Werk auszusprechen, als bei gegenwärtigem; wir möchten sogar anstehen, diese Sammlung von dem Umfange nach kleineren Musikstücken in diese Kategorie zu stellen, wenn nicht bei einem reichen Inhalt und dem künstlerischen Ernst, der uns in jedem Tacte entgegentritt, die äußerst elegante und bis ins Detail gefeilte Form derselben auf diese Gattung von Musik hinwiese. Diese Reihe von achtzehn kleinen Tongebilden ist fast mit einem Bildersaal für Blumen- und Fruchtstücke zu vergleichen. Wie in einem solchen — falls ihn eine Künstlerhand angeordnet — Alles in entsprechender Aufeinanderfolge aufgestellt ist, so herrscht auch hier die verständigste Ordnung, indem unbeschadet der Mannichfaltigkeit in den einzelnen Gruppen Einheit ersichtlich, alle Uebergänge von einem Detail-Genre zu dem anderen gehörig vermittelt sind und in Folge dessen nirgends der Eindruck des einen Stückes durch ein fremdartiges darauf folgendes zerstört oder gewaltsam zurückgedrängt wird. Die Dornen, die der Titel verspricht, haben wir nicht finden können, wenigstens nicht selbstständig in „Dornenstücken", sie sind nur hin und wieder unter die Blüthen und Früchte dieser reizenden Gemälde vertheilt und dienen entweder als grotesker Schmuck oder vertreten die Stelle der dunkelschattirten Partien in Werken der bildenden Kunst, neben denen die Lichtseiten nur noch schöner hervortreten. — Der Inhalt der kleinen Stücke ist bedeutend und tritt so frei und eindringlich uns entgegen, daß er weiter keiner Interpretation durch Ueberschriften, Motto's u. dgl. bedarf. Der Componist hat dies selbst gefühlt; er hat die mit lebhaften und zarten Farben geschilderten Bilder bloß einfach numerirt und dem vorauszusetzenden künstlerischen Verständniß es überlassen, auch ohne Führer sich in dieser Bildergallerie zurecht zu finden. Zur technischen Ausarbeitung der

Stücke hat der Componist den reichen durch die hochgesteigerte moderne Virtuosität erreichten Apparat verwendet, so weit als dieser dem Zwecke dienen konnte; in keiner Weise ist die Virtuosität jedoch Selbstzweck geworden. Die Hauptschwierigkeit bei diesen Musikstücken liegt demnach in der Auffassung, und wie nur ein tüchtiger Virtuos dieselben technisch entsprechend wiederzugeben vermag, so gehört zu ihrer vollendeten Darstellung auch ein geistig hochstehender Künstler. Von einem solchen vorgeführt werden diese geistvoll concipirten und mit wahrhafter Meisterschaft technisch gestalteten Clavierstücke einen mehr als vorübergehenden Genuß gewähren. Jedenfalls ist dieses Werk als eine sehr schätzenswerthe Bereicherung der Pianoforte-Literatur zu begrüßen und wird sich als solche voraussichtlich bald der lebhaftesten Theilnahme und Werthschätzung aller Künstler des Pianofortes erfreuen.

C. Evers, Op. 46. Fünfte Sonate für das Pianoforte. — Leipzig, Kistner. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Wir haben hier ein größeres Werk des früher öfter in dies. Bl. genannten Componisten vor uns, das nicht allein für den Ernst seines Strebens, sondern auch für sein künstlerisches Vermögen spricht. Der formelle Theil dieser Sonate bekundet eine vollständige Beherrschung der äußeren Mittel, ein tiefer gehendes Verständniß und Eindringen in das Wesen dieser Kunstform. Im Bau nicht abweichend von der üblichen Form und sich an die derartigen Werke aus Beethoven's erster und zweiter Periode anlehnend, zeigt die Sonate sich durchaus geglättet und abgerundet. Eine Einleitung, Moderato, deutet mit wenigen kräftigen Strichen das erste Hauptthema des ersten Satzes, Allegro animato, an und trägt nicht wenig dazu bei, daß der melodisch wie rhythmisch interessante Hauptgedanke im Allegro sehr entschieden und klar hervortreten kann. Der erste Satz selbst ist in der bekannten Form mit einer Repetition, in welcher die beiden Hauptthemata, das erstere in der Haupttonart Des-Dur, das zweite in der Tonart der Dominante vorgeführt werden. Die thematische Durchführung findet im zweiten Theile des ersten Satzes statt. Ebenso wenig weichen die übrigen Sätze: Andante, A-Dur, Scherzo, As-Dur und das Finale Allegretto ma non troppo, Des-Dur von der als Norm angenommenen Sonatenform ab. Einheitlich im Ideengange, reich an äußerst ansprechenden, frischen Motiven, an interessanten Modulationen und pikanten rhythmischen Gestaltungen macht die Sonate einen freundlichen und wohlthuenden Eindruck, erhebt sich auch nicht selten, wie namentlich im ersten und vierten Satze, zu einer bedeutenderen Höhe und befriedigt demnach auch gesteigertere Ansprüche. Am wenigsten sprach uns den anderen Sätzen gegenüber das Scherzo an. Wir vermißten hier mehr noch als bei diesen Selbstständigkeit, denn nicht zu verkennen ist in der ganzen Sonate der Einfluß von Vorbildern, aus dem wir bei einem solchen Werke dem Componisten jedoch keinen besonderen Vorwurf machen können. Die Behandlung des Instrumentes ist eine sehr geschickte, wie man sie von einem so tüchtigen Pianisten nur erwarten durfte. Die Schwierigkeiten sind nicht unbedeutend und die Sonate ist daher nur vollkommen fertigen und auch geistig durchgebildeten Spielern zugänglich. Fassen wir unser Gesammturtheil in Kürze, so müssen wir diese Sonate als ein sehr tüchtiges, von künstlerischem Ernst und nicht unbedeutendem Talent zeugendes Werk bezeichnen, das in mehr als einer Beziehung über sehr vielen derartigen Erzeugnissen der Neuzeit steht und daher wirkliche Beachtung verdient.

F. G.

Dresdner Musik.

IX.

Frühlings-Anfang der Dresdner Oper. — Ein Blick in die Vergangenheit und Zukunft des Repertoirs. — Gastspiele und Engagements. — „Jeannetten's Hochzeit" von Massé. — Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor".

Surtout pas de zèle!
Talleyrand.

Zu Frühlings-Anfang liegt die Dresdner Oper immer in der Mauser. Der dicke Winterpelz des Repertoirs, den die Abonnenten sechs Monate lang getragen haben, ist durch zu vielen Gebrauch sehr abgenutzt, und wird stückweise abgelegt. Das giebt denn immer eine starke Krisis. Die Opern-Matadore gehen auf Reisen, die Zurückgebliebenen werden heiser, und die sogenannte „Gurkenzeit" beginnt in voller Pracht.

Diesmal ist sie besonders früh eingetreten, obgleich das Winter-Abonnement erst mit Ende März schließt. Tichatschek hat uns bereits verlassen, Frl. Jenny Ney verläßt uns zum 1sten April auf längere Zeit, unser zweiter Tenorist Weixelsdorfer ist krank. Die Zeit der schweren Noth beginnt, von der Chamisso singt. Zum Ueberfluß hört man noch von einigen Engagements-Kündigungen, durch welche die Dresdner Bühne zwar keine bedauernswerthen Verluste erleidet, aber doch immerhin einige Repertoir-

Lücken mehr erhalten wird, die für den gegenwärtigen Zustand allgemeinster Stimm- und Rathlosigkeit im Augenblick empfindlich sind. Man sagt, daß der im Ganzen allerdings wenig beschäftigte Baritonist Becker und die quasi-Soubrette Frl. Bredo die Dresdner Bühne verlassen werden. Frl. Meyer hatte von uns bereits zu Anfang dieses Jahres Abschied genommen, um ein höchst vortheilhaftes Engagement in Prag anzutreten.

Im ganzen März sah es mit dem Repertoir schon traurig genug aus. Vom 1sten März bis zum 21sten hatten wir nur sechs magere Opern-Vorstellungen: Stradella, Martha und Norma, die Stumme, den Freischütz und Idomeneo. Letztere Oper hat es innerhalb zwei Monaten nun glücklich bis zur vierten Vorstellung gebracht. Der Freischütz wurde wieder einmal auf dem Altar des Repertoirs geopfert; man schob ihn, anstatt des längst erwarteten Oberon, plötzlich ein, und besetzte die Partie der Agathe durch Frl. Bunke, detonirenden Andenkens, damit doch wenigstens eine Oper von Weber auf dem Zettel stand! Auf Morgen ist schon wieder Martha angesetzt. Wenn das so fort geht — nun so geht das Publikum auch fort! „Surtout pas de zèle"! war Talleyrand's Wahlspruch. Es ist sehr bedenklich, wenn die Hoftheater anfangen, diplomatische Grundsätze anzunehmen! —

Zu Anfang Januar gab es wieder ein Opern-Fiasco, vor dem man Respect haben mußte, denn es war gerecht — wie man überhaupt dem hiesigen Opernpublikum Geschmack und Einsicht zugestehen muß, wo es gilt, das wirklich Verwerfliche zu beseitigen. Frau Schuselka-Brüning — von der ich überhaupt nicht weiß, was ihr Engagement an der Dresdner Hof-Bühne eigentlich bedeuten soll, da sie nur auf einem Vaudeville-Theater an ihrem Platze wäre — beschäftigt sich in ihren Mußestunden (deren sie sehr viele hat) damit, Opern herauszusuchen, oder gar zu übersetzen und zu bearbeiten, welche ihr Gelegenheit zu einer Hauptpartie, und dem Publikum Gelegenheit geben, eine Novität durchfallen zu lassen. So kamen die „Opernprobe" und die „Nürnberger Puppe" durch und mit Frau Schuselka-Brüning auf die Bretter und eben so schnell wieder herunter. Die dritte im Bunde war am 9ten Januar „Jeannetten's Hochzeit", komische Oper in einem Act (mit zwei Personen), Musik von Massé.

Wenn diese Oper in Paris von Courdac und Dem. Miolan mit größter Meisterschaft gespielt und gesungen wird, mag sie, namentlich für die Franzosen, Anziehungspunkte haben. Man denke sich aber Räder und Frau Schuselka-Brüning, Beide ohne Stimme, mit nichts weniger als feinem Spiel, und mit einem Bestreben zum Auszerren und Breitschlagen aller Pointen und Situationen, welches Räder in hohem Grade besitzt; man denke sich dazu ein langweiliges, interesseloses, ausgezerrtes Sujet, welches nur durch Spiel und Vortrag zu halten ist, da die Musik zwar „einfach" und „melodiös", aber im Grunde doch sehr gewöhnlich und ohne musikalisches Interesse ist — so wird man Jeannetten's „Leichenbegängniß" sehr erklärlich finden. Die kleine einactige Oper konnte kaum zu Ende gespielt werden — ein in Dresden fast unerhörter Fall. So muß es aber kommen — das sind die praktischen Commentare zu meinen Correspondenzen! — — — —

In Aussicht ist „Marco Spada" von Auber. Wir wissen von diesem Producte bereits, daß es auf der Bühne in Kroll's Etablissement in Berlin mit den „Zulu-Kaffern" und der „falschen Pepita" um die Gunst des Publikums wetteifert. Auf der Dresdner Hof-Opernbühne wird Marco Spada mit „Jeannetten's Hochzeit" um die Gunst des leersten Hauses wetteifern. Bereits in den Clavierproben soll der Unwille der Sänger über diese schlechte Auber-Oper zu sehr unzweideutigen Scenen geführt haben, die sogar verhängnißvoller hätten werden können, als Marco Spada verdient hat und verantworten kann! Nun, wer weiß, was noch Alles geschieht, wenn der Himmel uns gnädig ist! — — — — — —

Unterdeß ist eine neue Soubrette, Frl. Zenngraf aus Hannover, engagirt worden. Sie hat mehr durch ihr Spiel als durch ihren Gesang gefallen. Letzterer ist zwar geschult und musikalisch, aber scharf, ohne Metall, eine von jenen Clarinetten-Stimmen, die jetzt so häufig, mir aber sehr unangenehm sind. Ihr Spiel ist allerliebst, sie ist eine echte Soubrette, also geben wir uns gern zufrieden, da man nicht Alles haben kann, und Frl. Bredo durch Frl. Zenngraf mindestens doppelt ersetzt ist. Als „Zerline" war die Debütantin sehr graziös, als „Aennchen" reicht ihre Stimme leider nicht aus. Doch bewegt sich Frl. Zenngraf mit einer Sicherheit und Leichtigkeit auf der Bühne, die unter allen Umständen für eine Soubrette viel werth ist.

Ob eine zweite Acquisition, die des Hrn. Eulers (Bassist) vom Mailänder Conservatorium, ebenso gelungen ist, wissen wir noch nicht. Hr. Eulers trat bis jetzt nur ein Mal, als Oberpriester in Norma auf, ein sehr seltsames Debüt, aus welchem man bis jetzt Nichts entnehmen konnte, als daß seine Stimme nicht stark genug sei für derartige Partien. Ich weiß überhaupt nicht, ob irgend Jemand schon einmal als Oberpriester in Norma zuerst debütirt hat. Mir scheint diese Wahl mehr neu als genial!

Ein weiteres Debüt — eigentlich nur einen ersten theatralischen Versuch — erlebten wir in Auber's „Maurer". Frl. Vestri, Tochter des bekannten Sängers Vestri, betrat als Irma zum ersten Male die Bretter. Man darf bei derartigen ersten theatralischen Versuchen nicht zu streng sein, doch ist die Frage hier wohl am Platz, ob die Dresdner Hof-Opernbühne dazu da ist, jungen Anfängerinnen als Studie zu dienen? die besten Sängerinnen haben immer von unten auf gelernt, und jedenfalls fängt man nicht mit dem Ende an! Das sind Concessionen, die man nicht machen sollte — es wären ganz andere Concessionen am Platz, die man aber nicht machen will. Das Debüt der Frl. Vestri blieb ohne weitere Folgen, doch ist Frl. Vestri nicht ohne Talent und Stimme, und kann später einmal hier einen Platz vielleicht ganz gut ausfüllen, wenn sie erst gehörige Gesang- und Spielstudien auf kleinen Bühnen gemacht hat.

Noch wäre das Gastspiel der Frau Denemy-Ney nachzutragen, einer Schwägerin unserer vortrefflichen Jenny Ney, die in Linda, Norma, Stradella, Hugenotten und Figaro, aber ohne den hinreichenden Erfolg auftrat, um ein beabsichtigtes Engagement zu erreichen. Es ist nicht genug, die Schwägerin einer großen Sängerin zu sein, um auf besondere Theilnahme Anspruch machen zu können.

Im Uebrigen befindet sich die Dresdner Oper im Normal-Zustand. Das heißt: Norma, Stradella, Martha, Lucia und andere a's floriren noch immer; Robert und Raoul machen noch immer gute Geschäfte; Don Juan und Max müssen noch immer vor den Riß treten, um die Classicität zu retten — kurz es ist Alles in schönster Ordnung. Da Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" und Mozart's „Idomeneo" noch immer das Neueste sind, (erstere Oper ging am 4ten December 1853, letztere am 15ten Januar 1854 zum ersten Male in Scene) — so kommt ein Bericht darüber auch jetzt noch Zeit genug. Man braucht sich mit den Referaten hier nicht zu übereilen, die Novitäten erdrücken uns nicht.

Im Schauspiel geht es freilich Schlag auf Schlag, da kommt fast jede Woche eine Novität. Es waren in diesem Jahre bereits „Czaar und Bürger" von Wolfsohn, „Der Sonnwendhof" von Mosenthal, „Ein Lustspiel" von Benedix, „Am Clavier" von Grandjean, und noch 3 Lustspiele von Puttlitz, Apel und Grandjean neu; „Richard II." und „König Lear" von Shakespeare, „Tell" von Schiller, „König Enzio" und „Isidor und Olga" von Raupach, „Lüge und Wahrheit" von der Prinzessin Amalie, waren neueinstudirt — in Summa 13 Stücke in 11 Wochen! — So geht es fort, daß es eine wahre Freude ist, aber — was geht uns hier das Schauspiel an? — Wir haben es leider nur mit der Oper zu thun! — — —

Beiläufig bemerkt ist es doch sonderbar, daß die besten Novitäten, welche in der Oper langsam zu Tage gefördert werden, — jetzt wieder die Opern von Mozart und Nicolai — immer von Reißiger einstudirt werden! Folglich müssen wir ihm, und nicht Hrn. Krebs das Verdienst zuerkennen, dem Repertoir gute neue Opern zugeführt zu haben! Es ist, wie gesagt, recht sonderbar!

„Wahr ist's, s'ist Schade,
Und Schade, daß es wahr ist". —

sagt der alte Narr, der Polonius. — — —

Betrachten wir heute Nicolai's Oper etwas näher. Man hat diesen „Lustigen Weibern" vielfach Unrecht gethan. Unsere deutsche Literatur ist nicht so reich an komischen Opern, daß man kurz absprechend über ein derartiges Werk urtheilen sollte, an welches man den Maßstab der Classicität ebenso wenig anlegen darf, als man überhaupt an eine komische Oper nicht die Anforderungen stellen kann, welchen man eine tragische, große Oper mit Recht unterwirft. Nicolai ist ein gediegnerer Componist als Lortzing, er ist ein zehnmal besserer als Flotow. So lange also diese Beiden noch in der Gunst des Publikums floriren, hat man nicht die geringste Ursache, Nicolai weniger zu beachten. Dies ist allerdings nur ein sehr relatives Lob — und mehr kann es auch nicht sein, da Nicolai sich so wenig von den plattesten Trivialitäten frei gehalten hat, als irgend Einer, der auf Contrast, Sinnenreiz, populäre Melodie, und all' die beliebten Kunstgriffe hinarbeitet, durch welche man bei einem blasirten Publikum sein Glück zu machen sucht.

Aber Nicolai besitzt Etwas, das seine Collegen meist nicht haben — eine große formelle Gewandtheit, musikalische Durchbildung und eine natürliche, nicht forcirte vis comica, drei Dinge, die bei Lortzing, Flotow und Consorten sehr häufig fehlen. Wir haben deshalb vor Nicolai, der ein anerkannt vortrefflicher Dirigent gewesen ist, als Musiker weit mehr Respekt, als vor jenen Modecomponisten, bei denen der Dilettant und das forcirte Talent fast aus jeder Nummer heraus blickt. Nicolai kann die italienische Schule nicht verläugnen, aber sie war ihm offenbar von Nutzen, indem er sich das Gute derselben — die leichte und richtige Behandlung des Gesanges — aneignete, während er vor den Fehlern, der Gedankenarmuth und Saloperie der Italiener, durch seine gründliche, deutsche musikalische Bildung mehr bewahrt blieb, als Andere, denen dieser Fond fehlte. So fin-

den wir bei ihm zwar triviale Gemeinplätze genug, aber meist mit interessanter Instrumentation, höchst gewöhnliche Tanzrhythmen und Gassenhauer, aber doch mit musikalisch feinen Wendungen vermischt. Da, wo Nicolai nicht populär oder tragisch sein will, ist er fast immer graziös.

Es liegt bei ihm ein unverkennbarer Humor in der Art, wie er die stelzbeinige Tragik, das hohle Pathos der Italiener persiflirt, indem er die, im blutigen Ernst gemeinte Manier eines Donizetti und Verdi in die komische Oper überträgt, wo sie am rechten Platze die komische Wirkung ausübt, welche sie bei Jenen, natürlich unabsichtlich, erzeugen muß. Nicolai's musikalischer Ausdruck schmiegt sich oft sehr fein und geschmackvoll an Worte und Situationen. Seine Charakteristik ist fleißig und pointirt, aber leider nur zu vorlaut, handgreiflich und auf die Spitze gestellt. Während z. B. Mozart im Figaro die Hörner der Ehemänner sehr bescheiden durch ein kleines Hornsolo im Orchester andeutet, läßt Nicolai bei ähnlicher Gelegenheit gleich eine ganze Hornfanfare los, und winkt so, wie man zu sagen pflegt, mit dem Zaunspfahl.

Das Maaßhalten ist ihm überhaupt nicht eigen, und darum wird er überall unschön oder langweilig, wo er den Boden des natürlich Komischen verläßt, um populär, sentimental oder gar groß-opernmäßig zu schreiben. So z. B. in dem weichlichen und süßlichen Duett im 2ten Act zwischen Anna und Fenton, wo er der Verkehrtheit der Situation und Charaktere dadurch die Krone aufsetzt, daß er ein brillantes Violinsolo hineincomponirt hat, mit einer ellenlangen Cadenz. Das sind unbegreifliche Geschmacklosigkeiten, die Nichts desto weniger beklatscht werden — weil sie schön klingen!

Der erste Act ist der frischeste, das erste Duett zwischen Frau Fluth und Frau Reich, die Arie der Frau Fluth und das ganze Finale sind echt komische und vortrefflich gelungene Nummern. Weit weniger entspricht der zweite Act, mit Ausnahme der zwei ersten Scenen, den Erwartungen, zu denen der erste Act berechtigt. Der Schluß des zweiten Actes ist sehr matt. Vollkommen verfehlt ist aber der dritte Act. Die eingeschobene Arie der Anna ist höchst langweilig, und das ganze große Finale — trotz des affectirten Mondaufganges (frei nach Felicien David) trotz des Feenchores (frei nach Mendelssohn) und des ganzen Ballet-Unsinns der grand opéra mit der großen Trommel, welche schon in der Ouvertüre sehr lebhaft an die Bereiterkünste von Renz erinnert — verwischt leider zu sehr den guten Eindruck, welchen der erste Act und der Anfang des zweiten Actes hervorrufen mußte. Es ist leider ein starkes Decrescendo in der ganzen Arbeit. Das hat Nicolai wohl gefühlt, und darum sich künstlich hinaufzuschrauben versucht in eine Sphäre, die ihm weder geläufig ist, noch in die Stimmung der Oper paßt. Durch einige energische Striche ganzer Nummern, und durch starke Kürzung des Ballets auf ein bescheidenes Maaß, würde nicht nur die Oper an sich bedeutend gewinnen, sondern auch auf kleineren Bühnen Eingang finden können, welche jetzt an den übertriebenen Forderungen scheitern müssen, die das gespreizte Feenwesen und Ballettreiben des letzten Actes an die Regie und die Kasse machen.

Mit dem Text hat Hr. Dr. Mosenthal kein Meisterstück gemacht. Die wirksamen Situationen, die gar nicht todt zu machen sind, verdankt er Shakespeare. Das von ihm Eingeschobene ist sehr mager und matt, wie z. B. der Trink-Comment im Anfang des zweiten Actes, der auf jeder Studentenkneipe ungefähr mit gleichem Humor durchgeführt wird. Mosenthal hat mit Recht nur die allernöthigsten Personen beibehalten, und den ganzen Anhang des Fallstaff sammt der Frau Hurtig und Evans gestrichen. Dagegen hat er, der Kneipscene zu Gefallen, höchst überflüssige Personen eingeschoben, und dadurch die beabsichtigte Einfachheit gestört. Mosenthal's I. Act beginnt sogleich mit der ersten Scene des II. Actes bei Shakespeare. Der ganze Text ist überhaupt nur aus Act II, Scene 1 und 2, Act III, Scene 3, 4 und 5, Act IV, Scene 2 und 4, und Act V des Shakespeare zusammengesetzt. Das Uebrige ist eigene Zuthat, aber keine glückliche. Freilich ist Mosenthal kein Shakespeare, aber vom Dichter der Deborah glaubten wir mehr dramatisches Geschick und besseren Geschmack voraussetzen zu können, als er in diesem Text bewiesen hat.

Die Aufführung der Oper war ganz vortrefflich. Frau Fluth wurde von Frl. Ney mit außerordentlichem komischen Talent, mit Humor, Grazie und feinem Geschmack gespielt, und tadellos schön gesungen. Die Frau Fluth ist eine Parthie, auf welche Frl. Ney in der ganzen Welt gastiren sollte — es macht's ihr keine Sängerin so leicht nach, und sicher Keine besser. Ich gestehe, daß ich durch das neue Talent der Frl. Ney, auch in komischen Parthien so ganz an ihrem Platze zu sein — ein Talent, das sie als Martha und Rosine wieder glänzend bewährt hat — auf's Höchste überrascht wurde. Frau Krebs als Frau Reich leistete sehr Anerkennenswerthes, Mitterwurzer als Hr. Fluth war wie immer vortrefflich, und Räder genügte als Fallstaff seiner Rolle im Gesang so ziemlich, während sein Spiel sich begreiflicherweise sehr komisch und wirksam, wenn auch etwas sehr outrirt ent-

faltete. Nur im letzten Act theilte er das Schicksal des Publikums und aller Mitspieler, er langweilte sich entsetzlich. Bei dem Ballet ging ihm sein ganzer Humor aus.

Die Scenerie war brillant, die Regie sehr gut, kurz die ganze Darstellung frisch, belebend, ein schönes Ensemble. Natürlich ist eine so vortreffliche Aufführung dem Erfolg der Oper sehr günstig, und hilft über Vieles hinweg, was bei schlechterer Darstellung als langweilig und lähmend hervortritt. Wären aber Nicolai's „Lustige Weiber" überall so ausgezeichnet gegeben worden, wie in Dresden, so würde diese Oper eines ungleich besseren Rufes genießen, und eine bleibendere Stelle in den Opern-Repertoiren erhalten haben, als sie bis jetzt gefunden hat.

Dresden, d. 21sten März 1854.

Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Sechstes und letztes Abonnement-Quartett im Saale des Gewandhauses am 30sten März. Ein neues Werk von Spohr — Septett für Pianoforte, Violine, Violoncell, Flöte, Clarinette, Fagott und Horn — eröffnete diese Abendunterhaltung. Wie bei allen Werken des Meisters erkennt man auch hier schon in den ersten Tacten die Eigenthümlichkeit desselben, auch dieses Septett ist von jener zarten Schwermuth durchdrungen, die sich in allen Erzeugnissen aus Spohrs Feder kund giebt. Wenn auch bezüglich des Inhaltes wenig oder nichts Neues geboten wird, vielmehr zahlreiche Reminiscenzen aus älteren Werken des Componisten sich zeigen, so ist das Septett doch sehr ansprechend und fand eine glänzende Aufnahme. Am bedeutendsten erschien uns das Scherzo (dritter Satz); der zweite — langsame — Satz ist gesangsreich und elegischer Natur, erinnert aber stark an die „Weihe der Töne" und enthält auch einige Motive, die denen anderer Meister nachgebildet sind. Lebendig und interessant ist der vierte Satz, am wenigsten entsprechend der nicht ganz von Monotonie freie erste. Die Ausführung des Werkes durch die HH. Moscheles, David, Wittmann, Grenser, Landgraf, Weißenborn und Rothe war im Allgemeinen und bis auf einige Unsicherheiten im Ensemble der Blasinstrumente wie einige Unreinheiten in der Flötenpartie eine lobenswerthe. Das Capriccio (Op. 81) von Mendelssohn ward von den HH. David, Röntgen, Herrmann und Grützmacher, ebenso wie ein Trio von Moscheles von dem Componisten, den HH. David und Grützmacher sehr gelungen vorgetragen. — Die Ausführung des großen Quartetts in Cis-Moll (Op. 131) von Beethoven im zweiten Theile war eine ganz vorzügliche Leistung der HH. David, Röntgen, Herrmann und Grützmacher. Das herrliche Werk machte einen sehr nachhaltigen Eindruck, trotz dem daß die Hörer durch das Zuviel an Musik im ersten Theile bereits etwas abgespannt sein mußten. —

Im Theater setzt Frau Betty Gundy ihr Gastspiel noch fort und erfreut sich eines ungetheilten, bei jedem neuen Auftreten wachsenden Beifalls. Sie ist bis jetzt im Ganzen je zweimal als Romeo, Leonore (Fidelio) und Rezia, je einmal als Isabella (Robert der Teufel) Agathe und Susanna (Figaro's Hochzeit) aufgetreten. Frau Gundy verbindet mit einem großartigen Stimm-Material ein bedeutendes Talent zur Darstellung großer heroischer Partien; sie besitzt innere Leidenschaft und Wärme und wird bei ihrem Naturell entsprechenden Partien durch ihr Talent stets zu einer richtigen und begeisterten Auffassung hingeführt. Als ihre vorzüglichsten Leistungen während ihres bisherigen Gastspiels nennen wir den Romeo, die Leonore und die Rezia, am höchsten stehend erschien sie uns in der zweiten Vorstellung des Fidelio, welche überhaupt eine der besten war, die wir seit längerer Zeit auf unserer Bühne sahen. Weniger entsprechend sind Frau Gundy lyrische Partien, wie die Agathe, oder Coloratur-Partien, wie die Isabella. Ihre Stimme ist hierzu zu gewaltig und paßt ebenso wenig wie ihre für Darstellung von Heldinnen sehr vortheilhafte Persönlichkeit in den engeren Rahmen rein lyrischer Rollen, wie ihrem Organ auch die zum brillanten und coquetten Coloraturgesang erforderliche Beweglichkeit abgeht. Eben so wenig ihrer Individualität zusagend erschien die Partie der Susanna. — Wir halten Frau Gundy für eine sehr schätzenswerthe Sängerin und tüchtige Darstellerin, deren bedeutendes Talent für gewaltige Gestaltungen unwiderstehlich hinreißt und für manche technische Einzelnheiten, in denen sie vielleicht anderen ihrer Kunstschwestern nachsteht, reichlich entschädigt, denn sie versteht es, die Hörer zu erwärmen und mit sich fortzureißen. — In ihrer Totalität sind die Leistungen der Frau Gundy stets schön und künstlerisch.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Nachdem H. v. Bülow und Lacombe Hamburg verlassen, concertirt nun Wilhelmine Clauß daselbst. Die Hamburger Kritik ist in Verlegenheit, wem sie den Preis zuerkennen soll, doch entscheidet sich dieselbe, wie dieß keinem Zweifel unterworfen sein kann, für die beiden Erstgenannten.

Frl. Kathinka Evers und Carl Evers verweilten bis jetzt in Paris. Beide sind nicht öffentlich aufgetreten,

da sie nur kurze Zeit daselbst sich aufzuhalten beabsichtigten, um nach London zu gehen, fanden aber in mehreren Soireen große Anerkennung, Hr. Evers sowohl durch seine Compositionen, wie als Pianist. In der That ist Hr. Evers als Pianist in Norddeutschland nicht so bekannt, wie er verdient.

Hr. Widemann vom Stadttheater zu Leipzig gastirte in Magdeburg als Prophet.

Johanna Wagner gastirt in Breslau.

Die Cölner Oper gab mehrere Vorstellungen mit großem Beifall in Coblenz. In Cöln selbst tritt Frl. Agnes Bury mit großem Beifall auf.

In Hamburg werden demnächst Hr. Reer von Coburg und Frl. la Grua von Wien (letztere auch in Dresden) gastiren.

Die Gebr. Wieniawski haben bis Ende voriger Woche bereits 6 Concerte in Berlin gegeben und das 7te wurde angekündigt. Im 6sten Concert sind gegen 2500 Zuhörer zugegen gewesen, und die Concertgeber wurden 15 Mal gerufen und mit Blumen überschüttet.

Musikfeste, Aufführungen. In Berlin wird am 12ten April die Aufführung von Graun's „Tod Jesu", in Wien die von Mendelssohn's „Paulus" beabsichtigt.

Am 29sten März kam in Gera unter Tschirch's Leitung die „Schöpfung" bei großer Theilnahme des Publikums zur Aufführung. Die meisten Soli und die Chöre wurden von Dilettanten gesungen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Augsburg haben nun schon mehrere Aufführungen des „Tannhäuser" Statt gefunden, u. A. eine derselben zum Benefiz der Frau Moritz. Die Darstellung war eine sehr gelungene und der Erfolg ein glänzender.

Benedicts „Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" sind mit großem Pomp in Königsberg zum ersten Male gegeben worden, haben indeß nur sehr flauen Erfolg gehabt. Ganz recht bemerkt ein Correspondent, die Kreuzfahrer wären auf Wagner's „Tannhäuser" eine zu bedeutende Abkühlung.

Dorn's „Nibelungen" sind nun endlich auf dem Berliner Hoftheater gegeben worden.

Spontini's „Vestalin" ist in Wien und Paris neueinstudirt worden. An letztem Orte aus nicht allzukünstlerischen Rücksichten auf Frl. Cruvelli, die indeß in der Rolle kein großes Glück macht.

Im Theatre lyrique wurde eine Oper von Reyer (Text von Mery) „Meister Wolfram" aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frl. Jenny Ney hat das Prädikat als königl. sächs. Kammersängerin erhalten.

Vermischtes.

Aus Paris schreibt man uns: Was Meyerbeer's „Stern des Nordens" betrifft, so sind die hübschesten Nummern dem in Deutschland schon bekannten Feldlager entnommen, und den größten Theil des glücklichen Erfolges der Oper verdankt Meyerbeer unstreitig der ausgezeichneten Aufführung derselben. Mlle. Duprez, welche die Hauptrolle singt, hat zwar nur eine kleine Stimme, singt und spielt aber ausgezeichnet, und eben so vollendet werden alle anderen Rollen gegeben. Auch Chor und Orchester sind ausgezeichnet, dazu die Ausstattung, das Glänzendste, was man sehen kann. Die Vorstellung dauert von ½ nach 7 Uhr bis 12 Uhr und ermüdet sehr. Das ist also eine komische Oper ohne komische Musik. Ich finde, daß Meyerbeer in dieser Oper, wie in allen anderen, alle Mittel angewendet hat, um Effect zu machen. Die Musik ist voller Gemeinplätze, und um komisch zu werden, bringt der Componist mehrere Lachterzette und Duetts, was ein sehr verbrauchtes Mittel ist. Der 2te Act schließt mit dem Dessauer Marsch, wo alle Mittel der großen Oper angewendet werden, ein Chor von 20 Flöten auf der Bühne, ein anderer Chor von eben so vielen Instrumenten aus der Fabrik des Hrn. Sax, dazu der Gesangchor und das große Orchester im Vordergrund. Sie können sich den Spectakel in dem kleinen Theater der komischen Oper denken. — Gestern Abend waren wir in der großen Oper, um den Propheten zu hören. Die Ausführung aber hat uns durchaus nicht befriedigt. Frl. Wertheimber, die die Fides sang, ist mehr als mittelmäßig. Sogar das Orchester hat uns nicht befriedigt, da es ohne Nüancirung und immer zu stark spielt. Freilich mußten die unglücklichen Musiker schon 140 Mal den Propheten spielen, und wenn sie jetzt nicht mehr aufmerksam sind, so ist das begreiflich. — Die Aufführungen im Conservatorium haben seit dem Tode Habeneck's viel verloren. Einige Symphonien aus dieser Zeit gehen noch gut, aber es ist nicht mehr die frühere Feinheit und Präcision; die Gesangschöre dagegen gehen besser, weil sich Auber sehr dafür interessirt.

Jenny Lind ist in Paris der Mittelpunkt eines Vaudevilles: „Silberstimme im Goldland" geworden. Das Goldland ist Amerika, wohin die „schwedische Nachtigall" eine neue Kunstreise unternimmt. Diesmal mit einem eigens von ihr engagirten Orchester und ohne den väterlichen Schutz des Hrn. Barnum.

Die in unserer vor kurzem mitgetheilten Correspondenz aus Detmold als projectirt erwähnte Reise des Theaterdirectors Meeves und des Kapellstr. Kiel nach Cassel, um „Tannhäuser" zu hören, hat wirklich Statt gefunden, die HH. haben aber statt dieses Werkes — den Dorfbarbier gesehen.

Intelligenzblatt.

In Kurzem erscheinen bei uns folgende drei Studienhefte des auf dem Felde der Gesanglehre bereits rühmlich bekannten Verfassers **Ferdinand Sieber:**

Op. 30. Vocalisen und Solfeggien für hohen Sopran,

Op. 31. Vocalisen und Solfeggien für Mezzo-Sopran,

Op. 32. Vocalisen und Solfeggien für Contrealt,

jedes mit einem Vorwort und einleitenden Studien. Pr. à 1 Rthlr.

Stehen gleich diese und die drei später nachfolgenden Vocalisenhefte für Tenor, Bariton und Bass in genauem Zusammenhange mit der, gleichfalls noch im Laufe des Jahres in unserm Verlage erscheinenden, vollständigen grossen Gesangschule desselben Verfassers, so können sie doch auch als Supplemente zu jeder andern Schule oder als selbstständige Uebungshefte beim Gesangstudium nicht genug empfohlen werden. Sieber's Talent, für die menschliche Stimme eben so sangbar als dankbar zu schreiben, ist von der Kritik wie vom Publikum längst anerkannt und verschafft seinen ein- und mehrstimmigen Liedern so schnell Eingang und allgemeine Beliebtheit. Dieses Talent bewährt sich nun in diesen Studienheften auf das Glänzenste. Jede der einzelnen, kurzen Uebungen verfolgt einen bestimmten technischen Zweck und sichert dem fleissigen Schüler die Erreichung desselben. Die Melodien der Solfeggien sind, neben ihrem instructiven Werthe, durchweg reizend und mit einer leichten Begleitung versehen. — Baldigen Bestellungen auf die oben genannten 3 Studienhefte sieht, um darnach die Grösse der Auflage zu bestimmen, entgegen die

Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung
in Magdeburg.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Bach, Jean Séb., Concerto en La majeur (A-dur) pour Clavecin avec Accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, publié pour la première fois d'aprés le Manuscrit original par *S. W. Dehn* et *F. A. Roitzsch*. Oeuvres complettes. Liv. 20. 2 Thlr. 5 Ngr. Partition (1 Thlr.). Parties (1 Thlr. 5 Ngr.).

Bach, Wilh. Friedemann, 8 Fugen für Clavier. 25 Ngr.

Czerny, Ch., Album des Pianistes. 12 Morceaux caractéristiques pour Piano. Op. 832. 3 Thlr. 15 Ngr.

Les mêmes séparés:

No. 1. L'Agitation. 17½ Ngr.
„ 2. Romance. 7½ Ngr.
„ 3. Confiance. 15 Ngr.
„ 4. Réjonissance. 10 Ngr.
„ 5. Persussion. 7½ Ngr.
„ 6. Les Chasseurs. 10 Ngr.
„ 7. La Mazourka. 10 Ngr.
„ 8. Les Papillons. 12½ Ngr.
„ 9. Courante (Etude de la Légèreté véloce). 15 Ngr.
„ 10. Sonnerie harmonique. 10 Ngr.
„ 11. Jubilation. 15 Ngr.
„ 12. Saltarella. 12½ Ngr.

Dancla, Ch., 3 Duos faciles et concertants pour 2 Violons. Op. 62. Série III, Liv. 3. 1 Thlr.

Grützmacher, Fr., La Sylphide. Morceau caractéristique pour Piano. Op. 8. 15 Ngr.

Jaell, Alfred, Waldesflüstern. Illustration für Pianoforte. Op. 28. 20 Ngr.

— —, Liebestraum. Polka für Pianoforte. Op. 29. 15 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Introduction et grand Galop en Forme de Rondeau pour Violon avec Accompagnement de Piano. Op. 198. 22 Ngr.

— —, 3 Polkas pour Piano. Op. 199. No. 1—3. à 7½ Ngr. 22½ Ngr.

Prossnitz, Ad., Elégie pour Piano. Op. 8. 12½ Ngr.

— —, Tarantelle pour Piano. Op. 9. 20 Ngr.

— —, 2 Impromtus faciles pour Piano. 2e Suite. Op. 16. 15 Ngr.

Reissiger, C. G., Grand Trio No. 21 pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 201. 2 Thlr. 10 Ngr.

Spohr, L., Grand Duo pour Piano et Violoncelle, arrangé par *Fr. Grützmacher* d'après le Nocturne. Op. 34. 1 Thlr. 15 Ngr.

Taubert, W., 5 Gesänge (nebst englischer Uebersetzung) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (der Frau Jenny Goldschmidt-Lind zugeeignet). Op. 99. 1 Thlr.

Dieselben einzeln:

No. 1. Windesbotschaft. (The message.) 10 Ngr.
„ 2. Ich hör' die Bächlein rauschen. (Faint whisp'rings.) 7½ Ngr.
„ 3. Morgengruss. (Morning song.) 7½ Ngr.
„ 4. Alles steht in Gottes Hand. (God directs all.) 5 Ngr.
„ 5. Lieb' Kindlein, gute Nacht! (Sweet child, good night!) 7½ Ngr.

Voss, Charles, 12 Etudes en Style moderne pour Piano, propres à faciliter d'une manière agréable la connaissance du mécanisme de cet instrument, et à préparer, par l'exercice des passages les plus fréquents, à l'exécution des morceaux de salon du jour, dédiées aux Pensionats d'Allemagne. Op. 85. Deuxiéme Edition. Csb. 1, 2. à 22 Ngr. 1 Thlr. 14 Ngr.

— —, Air italien pour Piano. Op. 154. Deuxième Edition. 15 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 16.** Den 14. April 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Zur Beantwortung einiger ästhetischer Fragen. — Recensionen: Ludwig Meinardus, Op. 13. Ferd. Präger, Fünf Lieder u. Drei Gedichte. — Aus Carlsruhe. — Aus Berlin. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Zur Beantwortung einiger ästhetischer Fragen

bei Gelegenheit von Riehl's „musikalischen Charakterköpfen".

Hr. Riehl bekennt eine eigenthümliche Vorliebe für die „kleineren Meister". Wir lassen unerörtert, in wie weit die Verwandtschaft seines eigenen Talentes mit dem der Tonsetzer, welchen er dieses Prädicat ertheilt, und ein damit verbundener sympathischer Zug ihn zu der öffentlichen Anwaltschaft seiner Wahl-Clienten begeistert haben mag, und beschränken uns auf die Bemerkung, daß das Bändchen, aus dem wir die mittelbare Veranlassung zu den nachfolgenden Mittheilungen an unsere Leser schöpften, alle Bedingungen enthält, um, gleich den Werken dieser „kleineren Meister", die es anpreist, zu einer eben so allgemeinen als — ephemeren — Beliebtheit zu gelangen. Eilen wir darum zu unserer nachträglichen Besprechung, bevor der Erfolg, dessen sich zweifelsohne unser Gegenstand im gegenwärtigen Augenblicke noch erfreut, einer unausbleiblichen Vergessenheit Platz macht.

Ehe wir auf das Buch selbst eingehen, müssen wir uns jedoch vorher klar werden, was es denn mit jener Popularität für eine Bewandtniß hat, in der das Hauptverdienst der Meister enthalten sein soll, von denen der Autor so viel Rühmens macht. Der Haupthebel für den schaffenden Künstler, Popularität zu erlangen, besteht vor Allem in einer gewissen Klarheit, welche dem großen Haufen die Leichtigkeit des Verständnisses und der Wiedergabe seiner Werke verbürgt. Dies allein genügt jedoch noch keineswegs: der Gedankengehalt muß auch einer Richtung angehören, die der Masse geläufig ist. Welches ist nun aber die Kategorie von Gedanken und Gefühlen, welche dem großen Haufen geläufig sind und deren unmittelbares Verständniß er besitzt? Wir antworten ohne Zaudern: alltägliche Gedanken und Gefühle. Und früge man weiter: welches sind die unter allen Umständen leichten Ausführungsformen? — so setzen wir hinzu: wiederum nur die alltäglichen Formen, diejenigen, die eben für den Ausdruck alltäglicher Gedanken genügen.

— Nun fragen wir jedoch unsererseits: welches sind die Werke, welche trotz möglichster Popularität früher oder später die Kunstgeschichte mit der Nacht der Vergessenheit umhüllt? Sind es nicht gerade diejenigen, welche alltäglichen Gedanken und Gefühlen in leichten Formen Ausdruck verliehen haben? Ließe sich nicht schon hieraus — gegenüber dem Bestreben des Hrn. Riehl, das Andenken einiger Künstler, deren Namen nach seinem eigenen Geständnisse die undankbare Mitwelt aus ihrem Gedächtnisse gestrichen, gewaltsam restauriren zu wollen — argumentiren, daß Werke, die eben so rasch eine gewisse Popularität zu finden, als dieselbe nur kurze Zeit hindurch zu bewahren vermochten, eben weder materiell noch formell jenen wirklichen Gehalt aufzuweisen haben, der allein ihnen die Berechtigung zuerkennen könnte, wieder an's Tageslicht heraufgezogen und mit ehrfurchtsvoller Pietät studirt zu werden?

Der Verfasser macht uns gleich Anfangs mit dem Zusammenhange bekannt, der die einzelnen Theile seines Buches vereinigt. Diesen Zusammenhang finden wir in der That so ersichtlich und vollständig vor, daß, indem wir über das Ganze sprechen, wir uns damit begnügen werden, die drei leitenden Ideen hervorzuheben, die es dictirt haben und die der Verfasser in seinem Vorworte folgendermaßen zusammenfaßt:

„Zum Ersten möchte ich das historische Studium musikalischer Kunstwerke unserer so unbändig musicirenden Gesellschaft als das köstlichste Bildungsmoment in der mißbrauchten Tonkunst, den Musikern aber als ihre verfluchte Schuldigkeit auf die Seele binden."

Diese Zeilen allein — von der mehr oder minder eingestandenen Tendenz des ganzen Buches abgesehen — können zur Genüge beweisen, daß nach des Verfassers eigenthümlicher Anschauungsweise die Musik eine Kunst ist, die nicht mehr in der Gegenwart existirt, die Musik der Gegenwart keine eigentliche Musik mehr ist und folglich in seinen Augen als einziges Mittel, Musik kennen zu lernen, das historische Studium derselben übrig bleibt. Wir wollen ihm gegenüber nicht zum Advocaten der Musik der Gegenwart werden; die Kunst läßt jeder Geschmacksrichtung ihre Freiheit, und wir beanspruchen diese zu sehr für uns selbst, als daß wir sie Anderen bestreiten sollten. Es steht Jedermann frei, derjenigen Musik, die heut zu Tage nicht mehr zur Ausführung gelangt, in solchem Grade den Vorrang zu ertheilen, daß man die der lebenden Meister sogar als Nicht-Musik proscribirt. Hingegen ist es, nach unserer Ansicht wenigstens, durchaus unstatthaft, aus der Musik der Vergangenheit nur Dasjenige hervorzuheben, wieder an's Tageslicht zu bringen und mit Bewunderung zu überschütten, was den verpöntesten Geschmacklosigkeiten unserer Tage gleichkommt. Das heißt mit anderen Worten: aus der Vergangenheit diejenigen Erscheinungen der Kunstgeschichte herauswählen, welche sich zur echten, wahren Kunst verhalten, wie zu den edlen Metallen die in ihnen enthaltenen Schlacken, welche sie beim Schmelzungsprozesse, in dem Augenblicke, wo dieser ihnen ein kunstwürdiges Gepräge verleiht, von sich aussondern. — Haben wir zu wählen zwischen Geschmacklosigkeiten und Geschmacklosigkeiten, nun so ziehen wir immer noch die mit dem Stempel der Gegenwart versehenen Gemeinplätze dem Moderdufte antiquirter Plattheiten vor.

Zu allen Zeiten und in jeder Kunst pflegt es zu geschehen, daß um die großen Meister eine Unzahl mittelmäßiger Künstler oder besser: Handwerker und Tagelöhner sich schaart, denen die Kunstgeschichte rasch den Prozeß macht, indem sie ihre Namen erstickt und sich wenigstens für die Zukunft von der Erinnerung an diejenigen befreit, deren in der Gegenwart gewöhnlich glückliche Mitbewerberschaft sie meist vergeblich abzuschütteln versucht hatte. Wozu eine jedenfalls unnütze Ermuthigungsprämie an neue Generationen solcher Eindringlinge und Schmarotzer in der Kunst verleihen, indem man ihre Vorgänger und Ahnen mit dem eingebildeten Purpur eines falschen Ideales, mit solch' erborgtem Glanze umkleidet? Weit entfernt, die Industriellen, welche auf diesem Bereiche wimmeln, abzuschrecken, wird ihrer falschen Bescheidenheit, schlecht verhehlten Ideendürftigkeit und heuchlerischen Wohlgesinntheit durch solch paradoxes, sophistisches Lob gerade der recht willkommene Stützpunkt geboten.

Wenn wir die Alten und die Musterwerke ihrer Plastik studiren, werden wir da wohl die mittelmäßigen Werke, welche einem unverständigen Zufall ihre Erhaltung verdanken, in erste Reihe stellen? Werden wir nicht vielmehr ganz besonders beflissen sein, die Meisterstücke ihrer Architectur und Sculptur zu bewundern? Sollte es sich gerade bei der Musik damit nun anders verhalten? — Hr. Riehl scheint sich seiner Achillesferse hierbei recht wohl bewußt gewesen zu sein, und um seine Schwäche zu verbergen, verwirrt er bei gewissen Werken die Ausdrücke volksthümlich und populär mit einander in einer Weise, gegen welche wir Einspruch erheben müssen. Der ungeheure Absatz von manchen Kunstwaaren reicht nicht hin, ihnen einen „volksthümlichen" Charakter auch nur zeitweise zu leihen, und wenn wir eine rasche und ephemere Popularität als die Abfindungssumme für Werke bezeichnen, welche alltägliche Gedanken und Empfindungen in leichten Formen zum Ausdruck bringen, so hüten wir uns wohl,

„populär" und „volksthümlich" als synonym zu betrachten.

„N'est pas orgueilleux qui veut" sagt ein französisches Sprichwort; auch volksthümlich sein Wollen und es sein Können, ist zweierlei. Auf daß es Einem gelinge, „volksthümlich" zu werden, reicht es nicht aus, sich ein „Publikum" zu erwerben, wie ausgedehnt auch dieses sein möge, reicht es nicht aus, sich Kunden und Käufer in jenen Mittelschichten der Gesellschaft zu schaffen, wo der Müssiggang nach Unterhaltung jagt, unter jenen charakterlosen Köpfen, jenen willen- und leidenschaftslosen Menschen, die ihr Leben damit hinbringen, sich vom Leben zu zerstreuen, Naturen, denen die Kunst eigentlich von Herzensgrund zuwider ist, denn sie suchen ja nur das Leben zu verscherzen, und . . . .

Wie kann sich des Lebens freuen,
Der in seine Tiefen blickt. . . . .

Uns aber mit Auge, Herz und Ohr in diese Tiefen des Lebens lauschen zu lassen, darin besteht ja gerade die Mission der Kunst. Ihr genügt es wahrlich nicht, daß man oberflächlichen Gemüthern zuspreche, mittels ihrer selbst nur alltägliche Empfindungen wecke, sich triviale Sprache und verbrauchter Formeln bediene, um sich dann zu dem Glauben und zu der Verkündigung berechtigt zu halten: „man sei der Dollmetscher der Ideen eines Volkes". Nur um den Gedanken eines Volkes mitten aus dem formlosen Stammeln und den erhabenen Lauten heraus, in denen sein innerstes Wesen sich kundgiebt, verstehen und erfassen zu können, dazu gehört schon eben eine den oberflächlichen Seelen überlegene höhere Natur, welche die alltäglichen Empfindungen verachtet und verschmäht und in ihrem Hasse gegen verbrauchte Formeln alles Triviale gleich einer unedlen Hülle behandelt. — Welches Genie gehört nun aber erst dazu, diese einzelnen Bruchstücke, welche der Zufall nach allen vier Winden hin verstreut, zu einem harmonisch einheitlichen Ganzen zu verknüpfen!

Was versteht man jedoch unter „der Idee eines Volkes?" Wir bezeichnen mit diesem Namen das poetische Ideal, das eine jede Nation nach Maßgabe ihrer besonderen physischen und geistigen Organisation, ihrer politischen Stellung, ihres Culturzustandes, der klimatischen Beschaffenheit ihres Landes auf verschiedene Weise in sich trägt und nach außen zu verwirklichen trachtet. Der Geist eines Volkes bricht hervor, wenn eine tiefe Empfindung, eine flammende Leidenschaft, ein dauerndes Handeln oder Leiden, eine gemeinsame Trauer oder eine einmüthige Freude in der Sprache oder in der Kunst dieses Volkes zu einem abgerissenen Ausdruck oder zu einer ganzen Kette aus von der Nation angenommenen Formeln gelangt, die so schön, so malerisch, so poetisch, so ureigen, so dem Geiste und den Sitten des Landes entsprechend, so den Gedanken und Empfindungen, die sie wiedergeben, adäquat sind, daß seine Eigenheiten, wegen ihrer tiefen Innerlichkeit und ihres ursprünglichen Glanzes unnachahmbar, in solchem Lichte strahlen, von einer solchen Frische der Phantasie in ihrer Naivetät und Energie Zeugniß geben, daß der mit den Schönheiten jeder Art vertraute Geist sie als einzig und vollendet in ihrem Wesen erkennen muß. So läßt sich von der Edda, vom Homer, von den arabischen Mährchen sagen: ihre Poesie ist volksthümlich gewesen; so kann man weiter gewisse Balladenkreise, gewisse Erzählungen und Lieder, obwohl von weit geringerem dichterischen Werthe, als die Werke, die wir hier zuerst anführten, in denen aber doch das Ideal des Geistes und der Sitten des Volkes, das sie erzeugte, nicht zu verkennen ist, mit dem Namen „volksthümlich" belegen.

Welch ein schnöder Mißbrauch des Wortes „volksthümlich" liegt dagegen in seiner Anwendung auf Werke, die in solchen socialen Regionen entstanden, wo die die ureigene Form des volksthümlichen Charakters gänzlich sich verwischt hat; auf Geistesproducte, die ihre Entstehung keinem künstlerischen Gedanken, keiner dichterischen Empfindung, sondern dem wohlfeilen Vergnügen verdanken, in einer Kunst zu dilettiren, was überhaupt in das Gebiet wirklicher Kunst gar nicht gehört; auf Erzeugnisse, denen kein anderer Werth inne wohnt, als der, in der Leichtigkeit ihrer Ausführung das Mittel, zu einer raschen und ephemeren Popularität zu gelangen, besessen zu haben; auf Erzeugnisse, die für ihren Anspruch, in der Liste künstlerischer Werke eine dunkle Stelle zu finden, keinen anderen Rechtstitel aufweisen können, als die wenig ehrenvolle Thatsache, so und so viel Tausend „kleiner Leute", „mittelmäßiger, characterloser Köpfe" ergötzt zu haben. — Wir zum wenigsten werden stets dagegen protestiren, daß die Namen der Autoren derartiger Erzeugnisse, wie die eben genannten, in eine Reihe mit denen von Künstlern gestellt werden, die in Wahrheit vom heiligen Feuer erglüht, die Offenbarung des Schönen gehabt, und mit rastlosem, mühevollem Ringen nach neuen, großartigen Formen für erhabene Empfindungen und Stimmungen gestrebt haben. — Zwischen Kunst und Künstelei liegt eine ganze Unendlichkeit und Niemand ist im Stande, diese Kluft auszufüllen, wie eifrig es sich die Mittelmäßigkeit auch angelegen sein lassen mag, sie vor Aller Augen zu verbergen.

Nach unserer Ansicht liegt der wahre Werth der Kunst für die ganze Menschheit gerade darin, daß

ſie die edelſten Empfindungen, deren das Menſchenherz fähig iſt, wiederſpiegeln kann, indem ſie ihm das Schauſpiel ſeiner verſchiedenen, zum Theil entgegengeſetzten Regungen und ſomit auch Gelegenheit darbietet, darin das Höchſte und Göttlichſte „ſein beſſeres Ich" erkennen und lieben zu lernen. Gern geben wir zu, daß die Kunſt den allerverſchiedenſten Naturen ohne Exkluſivität eine, ihrem individuellen Verſtändniß des Schönen entſprechende Nahrung gewähren ſoll, und da nun nicht alle Naturen heroiſchen Schlages und dem Erhabenen zugewandt ſind, ſo würden wir die Wirkungen der Kunſt auf die Herzen engherzig beſchränken, wenn wir ihr nur das Heroiſche und Erhabene zu beſingen geſtatteten. Wohl hat die Kunſt das Recht, ihr Organ und ihren Zauber denjenigen Empfindungen zu leihen, welchen die weicheren, ſtillen und zarten Naturen ſich vorzugsweiſe hingeben, um dieſe Empfindungen zu verklären und allen Duft der Poeſie aus ihnen zu ziehen. Es iſt ihrer nicht unwürdig, in die beſcheidenſten Seelenſtimmungen niederzuſteigen, um auch dieſe Sphären zu vergolden und zu verſchönen. Man würde ihr Unrecht anthun, wollte man ihr nur die Drommeten der Schlachten und die Poſaunen heiliger Hymnen zuweiſen. Im Gegentheil gehört es gerade zu ihren Attributen, ſich allen reinen und unſchuldigen Empfindungen zuzugeſellen, die auch dem einfachſten Lebenskreiſe ſelten fehlen und ihnen das adelnde Siegel der Erhabenheit und Schönheit aufzudrücken. — Zwei Bedingungen ſind es jedoch, welche diejenigen Kunſterzeugniſſe durchaus erfüllen müſſen, die ſich den Annalen der Kunſtgeſchichte und der Zahl derjenigen Werke, die ſie als ihr angehörig bedeutet, einreihen wollen. Einmal: daß ſie die Gedanken und Gefühle, deren künſtleriſche Darſtellung ſie beabſichtigten, nur in einer Art idealer Verklärung wiedergeben, ihnen, ſo zu ſagen, den Adelsbrief ertheilen. Zweitens: daß ſie dieſelben nur in ſchöne und neue Formen kleiden, was nur dem Genie gegeben iſt, und die wohl zu trennen ſind, von jenen geſchickt erfundenen oder berechneten, deren Schöpfung auch dem Talente beſchieden iſt. —

Vor Allem darf man eben nicht aus dem Auge verlieren, daß das Gebiet der Kunſt ein höheres Reich iſt, deſſen Zutritt nur durch das Vorrecht jenes angeborenen Ariſtokratismus, der ebenſo wohl von der Macht der Natur als der des Geiſtes verliehen werden kann, eröffnet wird; daß in dieſem höheren Reiche die Kunſt in ähnlicher Weiſe wie die Fürſten dieſer Welt ihren Hof hält und an denſelben nur dasjenige für zuläſſig erklärt, was hoch über dem Alltäglichen ſteht, von einer großartigen und edlen Auffaſſung der Dinge Zeugniß giebt und ſich mit einer im gemeinen Leben ungebräuchlichen Pracht in neue und glänzende Formen kleidet. —

(Fortſetzung folgt.)

Kammer- und Hausmuſik.

Lieder und Geſänge.

Ludwig Meinardus, Op. 13. Drei Lieder für eine Singſtimme mit Pianoforte. — Glogau, Hollſtein. Pr. ¼ Thlr.

Von einer durchaus edlen Kunſtgeſinnung getragen, reihen ſich dieſe Lieder dem Beſſeren an, was in neueſter Zeit auf dieſem Gebiete geliefert worden. Eine wohlthuende Friſche, ungekünſtelte Leidenſchaft und Wärme machen ſich in den einfachen und größtentheils leicht ſangbaren Melodien geltend. Trotz dieſer im Techniſchen nicht bedeutenden Schwierigkeit ſind die Lieder jedoch nur vollſtändig durchgebildeten Sängern zugänglich, denn die Auffaſſung iſt nicht leicht, es wird in dieſer Beziehung ein nicht geringer Grad von künſtleriſchem Verſtändniß vorausgeſetzt. Die durchweg intereſſante, doch nicht überladene Begleitung, wie überhaupt die ganze Faſſung der Geſänge, ſpricht für die vollſtändig fertige, techniſche wie äſthetiſche Bildung des Componiſten. Bei der Wahl der Texte zeigt ſich die Abſicht, dem ganzen Werkchen unbeſchadet der Mannichfaltigkeit eine gleichmäßige Färbung zu geben, ſo daß dieſe drei Lieder hintereinander vorgetragen werden können, ohne daß der Hörer gewaltſam aus einer Stimmung in eine ganz entgegengeſetzte gedrängt wird. Das erſte Lied „Lenzmorgen" von Fr. Victor Strauß hat uns am meiſten angeſprochen; das zweite „Sehnſucht" von v. Zedlitz iſt dem Text entſprechend einfacher gehalten, das dritte „Troſt im Scheiden" von R. Reinick iſt wieder ausgeführter und mit einer reicheren Begleitung verſehen. Die Textwiederholungen in letzterem erſcheinen hier, da die Pointe des Ganzen in den jedesmal mit geſteigertem Ausdruck wiederholten Worten liegt, vollkommen gerechtfertigt. Die Quinten-Parallelen gegen den Schluß des erſten Liedes hin hätten wir lieber weggewünſcht und können nicht einſehen, weshalb der Componiſt hier zu dieſem widernatürlichen Reizmittel gegriffen. Folgen von reinen Quinten — namentlich wenn ſie ſo wie hier ganz unverdeckt daliegen, verletzen ſtets ein im normalen Zuſtande befindliches Ohr und ſind allenfalls nur da zu entſchuldigen, wo ein hochgeſteigerter Moment zu dieſer Häßlichkeit hindrängt.

In vorliegendem Falle mußte aber die Harmonie in natürlicher Weise fortschreiten.

Ferd. Präger, Fünf Lieder von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Hamburg, Jowien. Pr. 12½ Sgr.

— — —, Drei Gedichte von E. Geibel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Ebend. Pr. 17½ Sgr.

Die einfachen, äußerst anspruchslos auftretenden Lieder des ersteren Werkchens sind innig und wahr empfunden und werden deshalb ihre Wirkung nicht verfehlen, obwohl uns in formeller Beziehung einige Bedenken dabei gekommen sind. Zu diesen rechnen wir vor Allem eine an einigen Stellen nicht immer ganz singemäße Accentuation und einige bloß der musikalischen Abrundung wegen angebrachte Textwiederholungen. Abgerechnet diese Ausstellungen, sind die Lieder auch in der Form lobenswerth; die Singstimme ist mit Sachkenntniß gesetzt, die Begleitung, wenn auch oft sehr einfach, interessant. Am gelungensten erschienen uns die vier kleineren Nummern: „Hör' ich das Liedchen klingen", „Die Armesünderblum", „Wenn ich in Deine Augen seh'", „Wenn zwei von einander scheiden". Das Lied „Im Mai" ist schwieriger in der Ausführung, als die übrigen; hier kommt auch die auffallendste Textwiederholung vor (die Worte: „da hab' ich ihm gestanden mein Sehnen und Verlangen" werden nicht mehr als drei Mal ohne innere Nothwendigkeit wiederholt), und steht überhaupt nicht auf gleichem künstlerischen Niveau mit den anderen Gesängen.

Ausgeführter in der äußeren Form sind die drei Gedichte von Geibel („Gondoliera", „Nimmer denkst Du mein" und „Wolle keiner mich fragen"). Die Singstimme ist auch hier gut gesetzt, die Begleitung lebendig und größtentheils nicht ohne Interesse. Textwiederholungen und nicht ganz entsprechende Declamationen zeigen sich hier ebenfalls und beeinträchtigen den Totaleindruck dieser übrigens sehr hübschen Lieder. Am wenigsten befriedigte uns das dritte Lied, dessen Begleitung, abweichend von den übrigen vorliegenden Pièceen des Componisten, fast nur aus Gemeinplätzen besteht und das in Folge des rhythmischen Wechsels eher verliert, als gewinnt.

F. G.

Aus Carlsruhe.

Ueber unsere Wintersaison ist, im Verhältniß zur Kleinheit unserer Residenz, ziemlich Viel, und ziemlich Erfreuliches zu berichten. Ich beginne mit dem Theater, welches seit Devrient's Directionsübernahme in offenbarem, gleichmäßigem Fortschritt begriffen ist. Doch gilt dies noch immer mehr für das Schauspiel, als für die Oper. In ersterem bemerkt man mit Freuden allenthalben die kunstverständige Leitung Devrient's; mit der Oper ist er aber weniger glücklich. Er führt auch hier die Oberleitung, ist für die Engagements und Novitäten fast allein verantwortlich, und deshalb können wir die Bemerkung nicht unterlassen, daß Devrient in den Engagements für die Oper ebensowenig glücklich ist, als er mit den Opernnovitäten durchaus nicht zu pressiren scheint.

Engagements von Anfängern, wie Frau Hauser und Hr. Brulliot, welche erst ein Repertoir mühsam sich bilden müssen, sind, ganz abgesehen von ihrer sonstigen Befähigung, nur bei solchen Bühnen gerechtfertigt, welche doppelte Besetzung der Rollenfächer haben, folglich ihre jungen Kräfte mit Bequemlichkeit nach und nach heranziehen können. Unsere Bühne ist aber nicht so reich an Gesangskräften, und namentlich an guten Kräften — so daß derartige Engagements von mehreren Anfängern zugleich, jedenfalls übereilt zu nennen sind. Für ebenso ungerechtfertigt halten wir es, daß Frau Howitz-Steinau auf zehn Jahre mit 5000 Gulden engagirt worden ist. Frau Howitz-Steinau kann von Glück sagen, daß ihr, im Ganzen ziemlich eng umgrenztes Rollenfach, bei durchaus nicht hervorragenden Stimmmitteln, ein derartiges Engagement zur Folge hatte. Das Publikum wünscht sich weniger Glück dazu; man ist im Gegentheil hier ziemlich unwillig über einen solchen Mißgriff, der in den Opernetat sehr tief eingreift. Da Frau Howitz-Steinau durchaus keine dramatische Sängerin ist, sucht man jetzt noch eine erste Sängerin für tragische Partien. Es scheint, daß uns eine kleine Musterkarte von Stimmen vorgeführt werden soll, deren endlicher Abschluß für unsere Oper eine sehr entscheidende Lebensfrage sein wird.

Ueber das Opernrepertoir berichte ich das nächste Mal im Zusammenhang ausführlicher, diesmal nur das Neueste, daß wir endlich in letzter Woche den lang erwarteten Oberon — den man hier nach langjähriger Entbehrung zu den neuen Opern rechnen muß — zu sehen und zu hören bekamen.

Unter den Concerten stehen die Vereins-Concerte des Hrn. Giehne in erster Linie. Er führte

unter Anderem Mendelssohn's „Paulus" in diesem Winter zwei Mal auf; das zweite Mal zum Besten der Nothleidenden im Oberland. Namentlich diese zweite Aufführung war vorzüglich gelungen, in so tadelloser Ausführung haben wir noch selten hier ein solches Werk gehört, und Hr. Giehne erfreute sich für seine künstlerischen Bemühungen auch der allgemeinsten Anerkennung.

Noch sei Programm und Ausführung eines anderen Vereinsconcertes rühmend hervorgehoben, in welchem eine junge Sängerin, Frl. Eschborn, bereitwillig mitwirkte. Frl. Eschborn hat sich in Italien zur Coloratursängerin ausgebildet, ist seit 3 Jahren bereits als solche am Stuttgarter Hoftheater engagirt, und beabsichtigt, wie wir hören, im nächsten Sommer eine größere Kunstreise durch Deutschland zu machen, für deren Erfolg wir ein günstiges Prognostikon stellen können. Sie sang im Vereinsconcert die Arie der Constanze aus Mozart's „Entführung", die Sopran-Arie aus „Elias" von Mendelssohn, und Mirjam's Siegesgesang von Franz Schubert — eine ebenso mannichfaltige als empfehlende Auswahl vorzüglicher Gesangspiècen. Namentlich Schubert's so selten gehörte, und im Ganzen noch so unbekannte, herrliche Composition hat einen außerordentlich tiefen Eindruck hervorgerufen. — Auch das übrige Programm dieses Concertes war vortrefflich: eine Haydn'sche Symphonie, das große Violin-Concert von Beethoven, die schottische Ouvertüre von Gade und — Händel's „Halleluja!" — Händel ist nun einmal die schwache Seite von Giehne. Er bringt ihn auch da an, wo er nicht hingehört. Man muß Händel allein hören, und zwar nicht in einem Concertprogramm neuen Styles, blos in einem Chor, sondern ohne fremde Umgebung, in einem ganzen Werke. Händel als Concertnummer verwendet, macht stets einen unharmonischen Eindruck.

An Virtuosen-Concerten war kein Mangel. Ernst und die Milanollo ließen sich hören, aber leider vor leeren Häusern. Ihr Stern scheint im Erbleichen. Einer Menge kleinerer Talente, ohne Sternenschein und Lorbeerkranz, wollen wir in dieser aphoristischen Correspondenz gar nicht erst gedenken.

Aus Berlin.

Die Nibelungen. Oper in fünf Acten von E. Gerber. Musik von H. Dorn.

Durch Wort und That hat der geniale Richard Wagner gestrebt, dem musikalischen Drama eine neue Richtung zu geben, deren Aufgabe es ist, der Wahrheit des Ausdruckes die alten, bisher allein üblichen und für unverletzbar gehaltenen Formen zu opfern. Die Nibelungen, welche im Februar in Weimar und im März d. J. in Berlin zur Darstellung gebracht wurden, sind nun unverkennbar unter dem Einflusse der Werke des genannten Reformators geschrieben. Auch Dorn's Oper ist aus einem Gusse gebildet, auch er verschmäht es, durch beliebte Gemeinplätze nach dem Beifalle der urtheilslosen Menge zu haschen, auch seine Töne sind der wahre Ausdruck der Idee, welche der von ihm gewählten Dichtung zu Grunde liegt. Gleichzeitig aber hat der Componist in diesem Werke den Beweis geliefert, daß durch eine richtige Auffassung des Charakters der handelnden Personen, die Partien derselben zu „dankbaren" gebildet werden können, ohne daß es nöthig wäre, Tanzrhythmen oder unpassende Gurgeleien zu wählen, um einen leicht käuflichen Beifall zu erringen. Auch Dorn ist zu der Erkenntniß gekommen, daß das wahre Wesen der Musik nur in der, den Inhalt der Worte mit erhöhtem Ausdrucke wiedergebenden seelenvollen Melodie liege. So wird denn diese Oper auch von allen gebildeten Sängern mit wahrer Freude begrüßt werden. Sie finden darin Gelegenheit die innersten Gefühle der Menschenbrust auszusprechen, in Tönen, welche auch die mitklingenden Saiten im Herzen der Zuhörer erregen müssen.

Der Text der Oper ist nach unserem Nationalepos von E. Gerber verständig und wirksam bearbeitet und bietet dem Componisten Gelegenheit dar, den ganzen Zauber der Musik in ihrer melodischen und harmonischen Kraft zu entfalten. Die Ouvertüre beginnt mit den ergreifenden Accorden der Todesweihe der Nibelungen. Ihnen schließt sich ein wildes Motiv der Hunnen an, welches zugleich zum Hauptthema des folgenden Allegro gebildet wird. Das mittlere Thema ist der rothe Faden, welcher sich durch die herzinnige Liebe Siegfried's und Chriemhildens zieht. Wie eine Geisterstimme ertönt es zum letzten Male, wenn die von den stürmischsten Leidenschaften aufgeregte Chriemhild sich selbst den Dolch in die Brust senkt, nachdem sie den Mord ihres Gatten blutig gerächt hat. Alle diese verschiedenartigen Elemente sind nun nicht allein in der Ouvertüre angedeutet und geschickt durchgearbeitet, auch im Verlaufe der Oper erscheinen dieselben, oft mit überraschenden harmonischen Wendungen oder in kunstreichster gleichzeitiger Zusammenstellung. Die Oper selbst ist reich an dramatisch charakteristischen und ansprechenden Melodien. Wir sind sogar der Meinung, daß der Componist darin des Guten zu viel gethan und die rein deela-

matoriſche Recitativform zu ſelten angewandt hat. Das Ohr verlangt ebenſo ſeine Ruhepunkte wie der Geiſt, und darf nicht überſättigt werden mit getragenen Melodien und gewählten Harmonien, wenn das Intereſſe des Hörers ſtets rege und wach erhalten werden ſoll. Auf die Inſtrumentirung der Oper hat Dorn einen beſonderen Fleiß verwandt; er gebraucht die Orcheſterbegleitung oft treffend zum lebendigen Ausdrucke innerer Seelenzuſtände der handelnden Perſonen und ſteigert ſodann wieder die Inſtrumentaleffecte bis zum blendendſten Glanze. Hervorragend gelungene Scenen der Oper ſind die folgenden. Im erſten Acte: das Männerquintett „des Kampfes ernſte Stunde naht"; der in Melodie, Harmonie und Rhythmus originelle Chor der iſenländiſchen Schildjungfrauen mit dem von außen dazwiſchen ſchallenden Weheruf; die ganze Scene der beſiegten Brunhild und endlich Gunther's einſchmeichelnder Geſang „Komm an den Rhein!" — Im zweiten Acte: die Scene der Eiferſucht zwiſchen Brunhild und Chriemhild und die Aufforderung zum Morde Siegfried's. Im dritten Acte: Chriemhilden's Traum; Siegfried's und Hagen's Schwur „feſt halten wir an Ehr' und Treu"; die letzten Worte Siegfried's; Chriemhilden's Bitte um Gerechtigkeit wegen des verübten Mordes und ihre aufſteigenden Rachegedanken. — Der vierte Act iſt der Glanzpunkt der Oper. Die wilden Geſänge und Tänze der Hunnen ſind treffend charakteriſtiſch gehalten. Ein Männerquartett „Vom Rhein, vom deutſchen Rhein" mußte bei jeder Aufführung wiederholt werden und nach der erſchütternden Todesweihe der Burgunder lohnte das Publikum jedes Mal dem Componiſten durch enthuſiaſtiſchen Hervorruf. Auch dem letzten Acte, in welchem Hunnen- und Burgundenchöre abwechſelnd und zuſammen erſchallen, in welchem Sturm und Drang ſich bis zum Schluſſe ſteigern, hat Dorn erquickende melodiſche Ruhepunkte abgewonnen, ſo Chriemhildens Reue über den Tod des Bruders und ihre und des greiſen Hagens Abſchiedsworte.

Die Oper war in Berlin an neuen Decorationen, Coſtümen und Balleten ſo glanzvoll wie möglich ausgeſtattet und die Beſetzung der Hauptpartien die folgende: Brunhild, Frl. Wagner; Gunther, Hr. Pfiſter; Chriemhild, Frau Herrenburg-Tuczek; Hagen, Hr. Boſt; Volker, Hr. Formes; Siegfried, Hr. Salomon; Etzel, Hr. Zſchieſche. Wie in Weimar die Partie der Chriemhild (Frau v. Milde), ſo wurde in Berlin die der Brunhild zur bedeutendſten durch den hinreißenden Geſang und das lebendige Spiel von Frl. Wagner, doch fanden auch die übrigen genannten Sänger eine gebührende Anerkennung. Eben ſo wirkungsvoll wie die Partien der Hauptperſonen, ſind auch die Männer- und Frauenchöre vom Componiſten bedacht worden und als das Werk eines deutſchen Tonſetzers, deſſen ernſtes Streben nach Wahrheit und Schönheit überall hervorleuchtet, können wir daſſelbe um ſo mehr allen deutſchen Bühnen empfehlen, als es in der Ausführung wenig Schwierigkeiten darbietet und in der Handlung das Intereſſe vom Anfange bis zum Ende feſſelt.

E. F. W.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Die Hauptprüfung am hieſigen Conſervatorium vom 3ten April im Saale des Gewandhauſes umfaßte die Diſciplinen: Compoſition und Vortrag von Kammermuſik und Chorgeſang. Die vorgeführten Arbeiten der Schüler waren: Quartett für Streichinſtrumente (1ſter Satz und Scherzo) von Hrn. Otto Deſſoff aus Leipzig — vorgetragen von den HH. Siegfried Jacobi aus Hamburg, Bruno Wollenhaupt aus New-York, Guſtav Härtel aus Leipzig und Paul Lorberg aus Berlin — Quartett von Hrn. Nicolai von Wilm aus Riga — vorgetragen von den HH. Härtel, Jacobi, Auguſt Kellner aus Berlin und Carl Toelle aus Sondershauſen — zwei Sätze aus einem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Hrn. Otto Singer aus Sora — vorgetragen von dem Componiſten und den HH. Wollenhaupt und Hermann Brinkmann aus Hagen — Trio für dieſelben Inſtrumente (1ſter Satz) von Hrn. O. Kretzſchmar aus Wilsdruff — vorgetragen von dem Componiſten und den HH. Jacobi und Brinkmann — ferner: drei Canons für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. Friedrich Baumfelder aus Dresden; zwei Lieder von Hrn. Franz v. Holſtein aus Braunſchweig und ein Sonatenſatz für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. O. Singer. — Als die bedeutendſten dieſer Compoſitionsverſuche erſchienen uns die beiden Quartettſätze von Hrn. Nicolai v. Wilm. Es zeigt ſich hier ein tüchtig ſtrebendes Talent, eine gute Durchbildung und ein für einen Schüler nicht unerheblicher Grad geiſtiger Reife. In der Form waren die beiden Quartettſätze mit Geſchmack und Geſchick ausgeführt. — Der erſte Satz und das Scherzo aus dem Quartett von O. Deſſoff ſind leicht gehaltene Muſikſtücke. Die Motive ſind zwar nicht neu, doch anſprechend und mit Geſchick verwendet, die Form iſt gewandt. — Ein recht anſprechendes eingängliches Werk ſcheint, nach dem erſten Satz zu urtheilen, das Trio von Hrn. O. Kretzſchmar zu ſein. Es machte dieſer in ſeinen Motiven ſehr an-

ſprechende und gut gefaßte Satz einen recht angenehmen Eindruck, der durch das Pianofortespiel des Componiſten nicht wenig erhöht wurde. Hr. O. Kretzſchmar hat als Pianiſt einen klangvollen Anſchlag, eine ſehr tüchtige Fertigkeit und Verſtändniß beim Vortrag. — Weniger als dieſe Werke befriedigten uns die beiden Trioſätze von Hrn. Otto Singer. Vor Allem vermißten wir Klarheit in Inhalt und Form. Der Componiſt beſtrebt ſich etwas Neues und Originelles zu geben; da er aber gegenwärtig noch nicht die geiſtigen Mittel vollkommen beherrſcht, überhaupt ſein Talent noch zu wenig abgeklärt iſt, ſo vermag er durch den Inhalt ſelbſt nicht ſo zu wirken, wie er es beabſichtigt und ſucht daher ſein Heil im glänzenden, etwas prätentiös auftretenden Ausbau der äußeren Form, welche in ihrem Prunk dem nur dürftigen, an Reminiscenzen und Gemeinplätzen reichen Inhalt nicht entſpricht. Ganz daſſelbe zeigte ſich auch in Hrn. O. Singers Sonaten-Compoſition, die uns faſt noch unklarer erſchien. Beim Vortrag der Pianofortestimme im Trio und des Sonatenſatzes zeigte ſich Hr. O. Singer als ein gewandter und tüchtig gebildeter Pianiſt. — Sehr hübſche von Talent und Fleiß zeugende Muſikſtücke ſind die drei Canons von Hrn. Friedrich Baumfelder, wie auch die beiden von einer Schülerin des Conſervatoriums recht brav geſungenen Lieder von Hrn. Franz v. Holſtein — „Nun die Schatten dunkeln" von Geibel und „Ich fahr' dahin" von O. Roquette — allgemein anſprachen und den erhaltenen Beifall wohl verdienten. — Die Ausführung der größeren Compoſitionen war eine im Ganzen lobenswerthe; ſehr befriedigend waren die Chorgeſangleiſtungen. Motette für zwei Chöre von S. Bach „Ich laſſe Dich nicht, Du ſegneſt mich denn" — Motette für weibliche Stimmen von Mendelsſohn (für die Nonnen auf Trinità de Monti in Rom geſchrieben) und das achtſtimmige Ave Maria von demſelben Meiſter. —

In dem diesjährigen Concert zum Beſten der Armen im Saale des Gewandhauſes am 6ten April kam „das Paradies und die Peri" zur Aufführung. Die Soloſtimmen waren durch Frl. Clara Brockhaus, Frau Dreyſchock, Frl. Anna Hofmann und die Herren Schneider, Langer und Behr vertreten. Die Chöre wurden von den Mitgliedern der Singakademie, des Pauliner-Vereins und des Thomanerchores ausgeführt. Im Allgemeinen vermißten wir bei dieſer Aufführung einen höheren Schwung und genügendes Verſtändniß, auch waren die beſchäftigten Soloſänger nicht allſeitig der großen Aufgabe gewachſen. Frl. Brockhaus, an dieſem Abend bemerkbar heiſer, konnte trotz aller anerkennenswerthen Mühe, die ſie ſich gab, die Partie der Peri nicht bewältigen; im Ganzen waren die Leiſtungen der übrigen Sänger correct, ließen aber bezüglich der Auffaſſung zu wünſchen übrig. Die Chöre ſchienen bisweilen nicht ganz feſt zu ſein, das Orcheſter, das übrigens am meiſten ſeine Schuldigkeit that, zeigte ſich hin und wieder etwas indiscret und deckte dadurch oft die Singſtimmen. Trotz dieſer Mängel in der Ausführung verfehlte das geniale Werk doch auch diesmal nicht, einen großen und nachhaltigen Eindruck auf die Hörer zu machen. F. G.

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Jenny Lind-Goldſchmidt hat in Wien bereits zwei Mal öffentlich geſungen.

H. v. Bülow wird demnächſt in einem Hofconcert in Dresden ſpielen.

Die Gebrüder Wieniawski concertiren noch immer in Berlin; Wilhelmine Clauß hat ihre Concerte in Bremen geſchloſſen und iſt nach Paris zurückgekehrt.

Frl. Rey hat in der Rolle des Fidelio vom Dresdner Publikum Abſchied auf längere Zeit genommen. Sie tritt eine Gaſtſpielsreiſe an.

Vieuxtemps hat zum Beſten des Guſtav-Adolphs-Vereins in Berlin ein fünftes reichbeſuchtes Concert gegeben.

Die Sängerin Frau Behrend-Brandt iſt am Hoftheater zu München engagirt worden.

In Frankfurt a. M. gaſtiren gegenwärtig drei Sänger, die Herren Frei, Benda und Hirſch.

Neue und neueinſtudirte Opern. Am 2ten April wurde in Gotha zum erſten Male die neue Oper des Herzogs von Coburg „Santa Chiara" unter Liſzt's Direction aufgeführt, und hat ſeitdem zwei Wiederholungen erfahren.

Richard Wagner's „Lohengrin" wird am 12ten April zum Benefiz des Kapellmeiſters Guſtav Schmidt in Frankfurt a. M. zum erſten Male gegeben werden.

Vermiſchtes.

In Weimar hat die Aufführung des „Lohengrin" am 7ten April nicht ſtattfinden können, da Götze durch Krankheit abgehalten wurde. Vorläufig iſt der zweite Oſterfeiertag dafür angeſetzt worden.

Von Dresden aus wird eine junge Sängerin, Frl. v. Conlar, die in einem zum Beſten des pädagogiſchen Vereins veranſtalteten Concerte zum erſtenmal öffentlich aufgetreten iſt, ſehr gerühmt.

Der bekannte Lyriker, Julius v. Rodenberg, beabſichtigt dem deutſchen Liederſpiel wiederaufzuhelfen. Er hat ein derartiges Product, „Waldmüller's Margareth" betitelt, gedichtet und einem befreundeten Componiſten übergeben.

Im letzten Winter ſind nicht weniger als drei Ouvertüren zu „Hamlet" zur Aufführung gelangt, außer der von Joachim nämlich, die in Bremen aufgeführten von Reinecke und Grimm. —

Aus London schreibt man: für diese Saison hat am 1sten April die italienische Oper im Coventgarten begonnen. Rossini's Wilhelm Tell, der nach vielen gescheiterten Versuchen erst seit der vorigen Saison Gnade vor den Ohren des englischen Publikums gefunden hat, hatte als Eröffnungsoper ein zahlreiches, wenn auch nicht enthusiastisches Publikum angezogen. Die Besetzung der Rollen war beinahe dieselbe wie im vorigen Jahre. Man vermißte bloß die Castellane und Formes, der zum erstenmal nach einer längeren Reihe von Jahren dem Coventgarden-Theater untreu geworden ist; dafür hat uns Petersburg in Frl. Maray eine liebenswürdige, talentvolle Prima Donna gesandt. Ihr Debüt war ein glückliches und die gesammte Kritik weiß ihr nur den einen Vorwurf zu machen, daß sie Rossini gar zu oft in's Maray'sche übertrug, was man aus gerechter Ehrfurcht für den Meister nicht dulden will. Für jetzt ist sie die Heldin der Oper, wird aber um diesen Ehrenposten bald mit älteren Berühmtheiten: der Grisi, Viardot, und mit dem großen theuern Stern der französischen Oper, mit der Cruvelli zu kämpfen haben. — Eine zweite italienische Oper im Drurylane-Theaters scheint bis jetzt nur als Plan vorhanden. Wenn sie zu Stande kömmt, wird sie wahrscheinlich Formes als Centralpunkt und außer diesem viel deutsches Element produciren.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Ed. Thiele, Op. 11. Drei Mazurkas für das Pianoforte. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

Nach Chopin Mazurken zu schreiben, wird für jeden andern Componisten stets eine schwierige Aufgabe sein. Entweder sucht er dem Vorbild möglichst nahe zu kommen, dessen Geist so viel als es die anders genaturte Individualität erlaubt, sich anzueignen — dann haben wir immer nur eine Copie, die, sei sie noch so treu, immer blos die Kehrseite uns zeigen wird; oder er versucht sich auf eigner Bahn zu halten, neue Seiten dem Gegenstande abzugewinnen — dann läuft er Gefahr, vom nahen Zielpunkte abzuirren, weil es immer nur eine künstlich hervorgebrachte Vertiefung in die fremde Gattung ist, die ihn zu neuen Versuchen gelockt hat. Schreibt Jemand zu seiner eigenen, ich möchte sagen, häuslichen Ergötzung nach andern Vorbildern Copien, um die Kraft zu erproben oder weil ihn seine Neigung dazu treibt — so kann Niemand dagegen etwas einzuwenden haben; es wird seiner Ausbildung und geistigen Förderung nur gute Früchte tragen. Tritt er dagegen mit seinen Erzeugnissen vor die Oeffentlichkeit als Diener und Priester der Kunst, vor das Forum der Kritik, so nimmt die Sache eine ernstere Seite an; der Standpunkt ästhetischer Betrachtung wird das sympathische Interesse abstreifen und zur Stufe künstlerischer Beurtheilung sich erheben müssen. Die drei vorliegenden Mazurken sind keine Copien; und wenn der Componist auch keine neuen Bahnen darin betreten hat, so muß doch gesagt werden, daß er den Geist dieser Gattung richtig erfaßt und nichts beigemischt hat, was dem nationalen Charakter zuwiderläuft. Es sind Salonstücke der höheren, besseren Art, nicht Stücke aus dem tiefinnersten Seelenleben, nicht Spiegelbilder einer unglücklichen Nation wie bei Chopin. Der Componist hat das Charakteristische gut zu treffen verstanden; die Stücke haben sämmtliche eine edle Haltung, die sich fern hält vom Gesuchten. Er entfaltet darin ohne Ueberladung großen harmonischen Reichthum und weiß neben dem Starken und Kräftigen dem Zarten und Weicheren die erwünschte Farbe zu geben. Ein vorzüglich gut gelungenes Stück ist Nr. 1, dessen Mittelsatz in Fis-Dur eine schöne wohlthuende Wirkung macht. Fast noch charakteristischer ist Nr. 2; der Anfang ist entschieden Chopin, der weitere Verlauf dagegen entfernt sich wieder vom Vorbild und läßt uns blos den polnischen Tanz wiederfinden. Weich und zart ist Nr. 3 gehalten, etwas matter in der nationalen Farbe, aber gut in der Zeichnung. — E. K.

Instructives.

Für Violoncell.

Maurice Ganz, Op. 31. Zehn charakteristische Musikstücke, leicht und fortschreitend, zur Uebung im Violoncellspiel ohne Daumenaufsatz. Mit Begleitung des Violoncell oder des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Liefg. 1 u. 2. mit Pianoforte, à 1½ Thlr.

Auf dieses sehr verdienstvolle Werk haben wir bereits bei

Erscheinen der Ausgabe für das Violoncell allein aufmerksam gemacht und seine mannichfachen Vorzüge hervorgehoben. Auch diese vorliegende Ausgabe mit Pianoforte-Begleitung verdient die angelegentlichste Empfehlung. Außer ihr giebt es noch eine dritte in einem Hefte mit einem begleitenden zweiten Violoncell im Preis von 1½ Thlr.

Für Gesang.

C. E. Hering, Op. 28. „Es läutet zum Gebet". „Wenn mich doch der Vater ließe hier bleiben in der Luft". Lieder für kleine und große Kinder. Dresden, Ad. Brauer. 5 Ngr.

Diese einfachen, im religiösen Tone gehaltenen Lieder sind zur Uebung und Unterhaltung für Gesangsschüler zu empfehlen, welche noch nicht im Stande sind, auch weniger große Schwierigkeiten zu überwinden. Das zweite Lied kann auch von zwei Sopranen oder von diesen und einem Basse dreistimmig gesungen werden.

Kinderfeste. Erstes Heft: „Da[illegible]chulfest", Declamation und Gesang für Schulkinder, Dichtung von Fr. Hofmann, Composition von Julius Otto. Schleusingen, Glaser. 1 Thlr. 5 Ngr. Jede der sechs Singstimmen 4 Ngr. Das Textbuch 1½ Ngr.

Es soll in dieser Sammlung eine Reihe von declamatorisch-musikalischen Stücken gegeben werden, welche sich zur Aufführung bei Schulfesten u. dgl. eignen, etwa in der Art, wie Jul. Otto, Abt ꝛc. solche Werke für Gesangsfeste geliefert haben. Das vorliegende erste Heft entspricht in jeder Beziehung dieser Absicht; Dichter und Componist haben sich ganz dem Fassungsvermögen der Kinder accomodirt und eine poetisch wie musikalisch hübsche Gabe der Kinderwelt dargereicht. Die Worte des Dichters sind einfach und fern von Trivialität, die Musik recht melodiös und ansprechend. Wir empfehlen das Unternehmen um so angelegentlicher, als dadurch den Kindern beim Schulfest nicht allein eine große Freude bereitet, sondern auch wirklicher Sinn für die Kunst in die jungen Gemüther eingepflanzt oder in ihnen geweckt werden kann. Schulvorstände und Lehrer machen wir auf das Vorwort des Textbuches aufmerksam.

W. Tschirch, Op. 24. Zwanzig zweistimmige Gesänge zum Gebrauche in oberen Schulklassen, in Vorbereitungsschulen zu Singakademien ꝛc. Schweidnitz, Weigmann.

Die Gesänge, welche diese empfehlenswerthe Sammlung enthält, weigen von den einfachen, gewöhnlich zum Schulgebrauche verwendeten Liedern ab, die zweite Stimme geht selten in gerader Richtung mit der Oberstimme, sondern mehr selbstständig, in entgegengesetzter Bewegung oder imitirt die Melodie. Der Herausgeber beabsichtigt damit eine entsprechendere musikalische Bildung der Zöglinge, welche bei diesen Gesängen sich nicht allein auf das Gehör verlassen können und wirklich nach Noten singen lernen müssen. Soll der Gesangsunterricht in der Schule einen wirklichen künstlerischen Nutzen für das Leben haben und nicht lediglich dem Schüler Unterhaltung gewähren, so wird der ernstere Zweck durch Lieder, in denen das melodische Element überwiegt und bei denen die zweite Stimme in Terzen oder Sexten nur so nebenherläuft, wenigstens vollständig nicht erreicht werden können. Das Unternehmen des Verfassers vorliegenden Werkchens erscheint daher als ein verdienstliches, um so mehr als die Gesänge auch ihrem Inhalte nach nicht bedeutungslose Uebungen, sondern wirkliche, gut empfundene und mit geübter Hand geschriebene Musikstücke sind.

Heinrich Sattler, Der jugendliche Sängerchor für Schule und Kirche. Blankenburg a. H., Brüggemann. 5 Sgr.

Eine mit viel Sachkenntniß und Kritik veranstaltete Sammlung, die Schulanstalten empfehlen zu werden verdient. Es enthält dieselbe: 112 (nicht 121 wie auf dem Titel steht) mehrstimmige Lieder nach dem Inhalte geordnet, 22 Schulgesänge und Choralmelodien, 12 liturgische Gesänge für die Kirche auf alle kirchlichen Feste und in einem Nachtrag sechs der neuesten Lieder.

P. Weyaffe, Praktische Volks-Singschule in gefälligen Melodien. Vierte Auflage. Neuwied, Lichtfers.

Das kleine Buch enthält kurzgefaßt die ersten Anfangsgründe der Musiklehre und eine Reihe von entsprechenden Liedern und Singübungen. Für Volksschulen brauchbar, können wir es den betreffenden Lehrern empfehlen.

Fr. Abt, Op. 107. Lebensfrühling. Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Offenbach, André. Heft 1 u. 2. à 54 Kr., compl. 1 Fl. 48 Kr.

Es ist dieses Werk eine Fortsetzung des Op. 88 von Fr. Abt, in welchem letzteren er sich unseres Wissens zuerst und mit Glück auf diesem Gebiete versuchte. Die vorliegenden zehn Kinderlieder entsprechen ihrem Zwecke und dürften Lehrern wie Schülern sehr willkommen sein.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

H. G. de Bülow, Op. 2. Arabesques en forme des variations, sur un thème favori de l'opéra Rigoletto di Verdi, pour le Piano. Pesth, Rozsavölgyi u. Comp.

Arabesken, und zwar höchst anmuthige und graziöse Arabesken, welche sich mannichfaltig verschlingen um ein einfaches Thema von nur 8 Tacten aus Verdi's „Rigoletto" bewegen — das sind diese 12 Variationen in der That. Mehr sollen sie aber auch nicht sein. Zweck und Mittel

sind also vollkommen im Einklang, und die Composition ist demnach mit Recht zu empfehlen, da sie zweckentsprechend, und in ihrer Art sogar vortrefflich ist. Man darf nur nicht mehr von einem Genre verlangen, als dieses Genre bieten kann. Wo es sich nicht um neue Gedanken, nicht um neue Formen, nicht um bahnbrechende Intentionen handelt, darf man jede Compositionsweise nur an ihrer eigenen Gattung messen. Und diesen Maßstab braucht vorliegendes Werkchen nicht im Mindesten zu scheuen. Einen höheren Maaßstab wird der Componist selbst nicht angelegt haben, mithin können auch wir uns damit vollkommen befriedigt erklären. Eine andere Frage ist die, wie H. v. Bülow dazu kommt, in diesem Salon-Genre zu debütiren, d. h. wie es kommt, daß er als Op. 2 ein Genrebild veröffentlicht, nachdem uns sein Op. 1 auf viel Ernsteres und Gehaltvolleres vorbereitete. Diese „Arabesken" mögen ein Gelegenheitsstück, vielleicht sogar ein Impromptu sein, welches der vortreffliche, in allen Richtungen gleich vollendete Pianist, in den Salons zu Wien und Pesth gewiß mit großem Beifall oft wiederholen mußte. Dadurch erlangte das Stück jene Popularität, welche den Verlegern eine viel zu reizende Lockung ist, um in solchen Fällen ihrem, bei viel gehaltvolleren Compositionen oft so schwierigen und zurückhaltenden Druckgelüste, auf die Dauer widerstehen zu können. So kam ein Salonstück mehr in die Welt, welches aber offenbar den besten beizuzählen ist, und, gut gespielt, seine Wirkung nie verfehlen wird. Besondere Schwierigkeiten bieten diese „Arabesken" nicht dar. Die Claviertechnik der neuesten Zeit, wie sie durch Liszt ausgebildet wurde, ist darin zwar unverkennbar ausgeprägt, aber auf eine Weise benutzt, welche die Technik der Composition selbst Dilettanten mit einiger Fertigkeit und Ausdauer zu überwinden gestattet. Die Figuren sind durchgängig sehr natürlich, elegant und claviermäßig gehalten und theilweise von überraschendem Effect. Musikalisch am interessantesten ist die Introduction, weil hier der Componist eine Vorbereitung und Durchführung des nachfolgenden Themas giebt, welche uns augenblicklich erkennen läßt, daß in dem Schöpfer dieser niedlichen Arabesken noch ganz andere Gedanken verborgen sind, als er hier uns offenbaren will, und daß wir in Zukunft von ihm noch ganz andere Werke erwarten dürfen, als diese Illustrationen eines Verdi'schen Gedanken. Allen Salon- und Concertspielern seien aber die Bülow'schen „Arabesken" als höchst dankbares, allgemein ansprechendes, und doch nicht gehaltloses Solostück auf das Beste empfohlen.

Hopiit.

Carl Eschmann, Op. 4. **Mazurka und Polka für das Pianoforte.** Cassel, Luckhardt. 10 Sgr.

— — —, Op. 20. **Sechs Salonstücke für das Pianoforte.** Ebend. Einzeln: Nr. 1. 12½ Sgr., Nr. 2. 15 Sgr., Nr. 3. 15 Sgr.

Das erste von diesen angezeigten Stücken, ein früheres Werk des Componisten, erfüllt ganz den Zweck, wofür es geschrieben ist, es unterhält auf eine Weise, die das Interesse rege hält. Technische Schwierigkeiten sind nicht darin; es ist Alles dankbar und claviergerecht geschrieben. In den Salonstücken verwendet der Componist denjenigen Aufwand von Technik, wie wir ihn aus anderen Werken desselben bereits kennen gelernt haben. Die drei vorliegenden Stücke sind eine Mazurka, ein Noeturno und eine Romanze. Hinsichtlich des Geistes dieser drei Stücke sei hier nur so viel gesagt, daß sie sich ähnlichen vom Componisten veröffentlichten Werken anschließen; sie enthalten dieselben Vorzüge und Mängel, wie sie ein anderer Referent in dies. Bl. an andern Compositionen desselben aufgezeigt hat. Sie behaupten unter dieser Musikgattung gleich wohl eine ehrenvolle Stellung.

C. K.

Jules Sachs, Op. 8. Trois mélodies — le calme, Mazurka, Berceuse — pour le Pianoforte. **Berlin, Schlesinger.** ⅔ Thlr.

Das erste nennt der Componist selbst chanson sans paroles und bezeichnet somit den Standpunkt desselben. Das Hauptmotiv ist angenehm, wiederholt sich aber zu oft; hinsichtlich der Verarbeitung bewegt es sich in einem ziemlich engen Rahmen, es ist auch nicht genug ausgiebig. Die Mazurka bietet keine hervorstechenden Züge; als Salonstück wird es angenehm unterhalten; Berceuse ist nach seinem Inhalt nicht bedeutsam genug. In der technischen Behandlung zeigt sich der Componist gewandt und erfahren; die inhaltliche Seite jedoch dürfte noch mehr Aufmerksamkeit und Kritik erfordern, wenn er zu Anerkennung sich emporarbeiten will.

C. K.

Ch. Zaluski, Op. 8. Deux Mazoures pour le Piano. **Wien, Müller's Wittwe.** 12 Ngr.

Zwei ansprechende Salontänze von mäßiger Schwierigkeit, die als leichte Unterhaltungsmusik zu empfehlen sind.

Emerik Székely, Op 32. Marche de Croates. Chant national pour Piano. **Hamburg, Niemeyer.** 5/12 Thlr.

— — —, Op. 33. Magyar's Bridal Polka pour Piano. Ebend. ⅓ Thlr.

In ersterem Werkchen ist die Nationalmelodie zu einem gewöhnlichen Salonstück verarbeitet, woran sich Diejenigen ergötzen mögen, die gern warmes Zuckerwasser trinken. Op. 33 ist eine ansprechende Polka, nach der, wenn sie gut gespielt wird, auch getanzt werden kann.

H. Schnabelt, Morceau de Salon. Capriccio pour Piano. **Wien, Müller's Wittwe.** 10 Ngr.

Ein elegantes Salonstück, das schon einen geübten Spieler verlangt. Der geistige Inhalt ist — wie oft bei dergleichen Sachen — nicht sehr bedeutend, doch ist das Ganze geschickt und geschmackvoll entworfen und durchgeführt und dürfte zur Uebung und Ausbildung des Technischen bei Schülern, die bereits eine beachtenswerthe Fertigkeit erlangt haben, brauchbar sein.

Intelligenzblatt.

Bei ***Bruno Hinze*** in Leipzig sind folgende Bücher musikal. Inhalts erschienen:

Brendel, Frz., Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christl. Zeiten bis auf die Gegenwart. gr. 8. eleg. geh. n. 2 Thlr.

———, Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft. gr. 8. eleg. geh. n. 1 Thlr.

———, Grundzüge der Geschichte der Musik. 3. verm. und verb. Aufl. (Eingeführt bei den Conservatorien in Leipzig, Prag u. a. O.) 8. eleg. geh. n. 8 Ngr.

Hoplit, Das Karlsruher Musikfest im October 1853. gr. 8. eleg. geh. n. ⅓ Thlr.

Pohl, Richard, Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde. Eine populäre Darstellung der Akustik als Naturwissenschaft in Beziehung zur Tonkunst. 1s Bdchn. 8. geh. n. ⅔ Thlr.

Sieber, Ferd., Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges. In alphab. Ordnung abgefasst und allen Freunden eines edlen Gesanges gewidmet. 8. eleg. geh. n. ⅓ Thlr.

Wagner, Richard, Zwei Briefe. gr. 8. eleg. geh. n. ⅓ Thlr.
(I. Ein Brief an den Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik". II. Ein Brief an Frz. Liszt über die Göthe-Stiftung.)

Neue Musikalien

im Verlage von ***Chr. Bachmann*** in Hannover:

Berendt, Nicolai, Op. 1. 3 Fugen für Pfte. 15 Sgr.

Brunner, C. T., Op. 247. Deutsche Volkslieder für Pfte. im leichten Styl übertragen. Heft 1—3. à 12½ Sgr.

Lied der Harzer Bergleute: Glück auf! ihr Bergleut' etc. 2½ Sgr.

Litolff, Henry, Op. 83. 6 Lieder ohne Worte f. Pfte. Nr. 1. 10 Sgr., Nr. 2. 10 Sgr., Nr. 3. 5 Sgr., Nr. 4. 7½ Sgr., Nr. 5. 7½ Sgr., Nr. 6. 12½ Sgr.

Nelle, H. T., Pepita-Polka f. Pfte. 5 Sgr.

Raff, Joachim, Op. 56. 3 Salonstücke f. Pfte. Nr. 1. 20 Sgr., Nr. 2. 17½ Sgr., Nr. 3. 20 Sgr.

Wenzel, Eduard, Op. 31. 4 Duette für Sopran u. Alt oder Tenor u. Bariton mit Begl. des Pfte.: Nr. 1. Das verlorene Glück, 10 Sgr. Nr. 2. Das Abendläuten, 15 Sgr. Nr. 3. Der Geist des Abends, 10 Sgr. Nr. 4. Frühlingswonne, 15 Sgr.

In der ***Rackhorst'***schen Buchhandlung in Osnabrück ist erschienen:

Theoretisch-praktische Gesanglehre für Schulen.

Herausgegeben von ***Ch. H. Thorbecke.***

Lex.-Form. (5 Bogen) geh. 7½ Ngr.

Das Urtheil des Recensenten (A. Zernickow) in Mayer's pädag. Revue lautet: Das Werkchen zerfällt in zwei Theile, den theoretischen und den praktischen. Diese Eintheilung giebt Klarheit und in seinen Einzelheiten eine schöne Uebersicht. — Wir geben demselben vor vielen andern, die wir im Laufe der Jahre unsers praktischen Wirkens kennen gelernt haben, unbedingt den Vorzug. Dasselbe richtig benutzt, muss Notensänger geben, die in jetziger Zeit trotz allen ergrübelten Methoden gar sehr fehlen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 17.** Den 21. April 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Beethoven's Fidelio. — Zur Beantwortung einiger ästhetischer Fragen (Forts.). — Recensionen: Albert Dietrich, Op. 3, 4. F. Gustav Jansen, Op. 1, 4. J. G. Meister, Vollständige Harmonie- und Generalbaßlehre ꝛc. — Aus Pesth. — Kleine Zeitung. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Beethoven's Fidelio.

Von

Franz Liszt.

Beethoven's einziges dramatisches Werk nimmt gegenwärtig einen der vornehmsten Plätze in der Reihe jener erhabenen Schöpfungen ein, deren anerkannte Trefflichkeit anzutasten unter die Unmöglichkeiten des ästhetischen Anstandes gehört, deren Anhörung man sich mit der behaglichen Gewißheit hingiebt, in dem Gefühl der Bewunderung keine Täuschung befürchten zu müssen. Seit 40 Jahren und länger besteht diese Oper; und ungefähr 20 Jahre sind es nun, daß sie als anerkanntes Meisterwerk auf fast allen deutschen Bühnen gegeben wird, so daß ein dramatisches Institut es sich zur Schande anrechnen müßte, dieselbe nicht in würdiger Weise zur Aufführung bringen zu können. Was aber war das Loos dieses Werkes in den ersten 20 Jahren seit seiner Vollendung? Es wurde von den Künstlern mit Geringschätzung behandelt, von der Kritik verdammt, von den Directionen zurückgelegt, vom Publikum vergessen. Es ist kaum zu bezweifeln, daß Beethoven die deutsche Bühne mit einer Reihe von dramatischen Meisterwerken beschenkt haben würde, wäre man diesem seinem Erstling statt mit Achselzucken, Spott, ja mit Verhöhnung, zum mindesten mit der Achtung entgegengekommen, welche die tiefe Empfindung und die gewaltige Factur dieses Meisters von einem reiferen Publikum hätten erzwingen müssen. Den Anforderungen an ein vollkommenes dramatisches Musikwerk gegenüber läßt Fidelio Vieles zu wünschen übrig. Mangel an scenischer Erfahrung wird ebensowohl in der Wahl eines unvollkommenen Stoffes, als in der fast ausschließlich symphonischen Behandlung von Orchester und Singstimmen bemerkbar. Nichtsdestoweniger sind die großen lyrischen und orchestralen Schönheiten, an denen das Werk so reich ist, so hervortretend, daß sie die eigentlicheren dramatischen Effecte ersetzen und vergessen machen, indem sie sich siegreich über die Schwächen des Gedichts erheben und aus dem spärlichen Interesse der vorhandenen Situationen einen solchen Reichthum lebhafter, durchdringender und tiefer Gemüthsbewegungen entwickeln, daß kein wirklicher Künst-

ler, kein gebildeter Geist sich bei Anhörung dieser fesselnden und erschütternden Klänge dem Eindruck tiefster Ergriffenheit zu entziehen vermöchte, dem Zoll der Bewunderung für das Werk, des innigsten Mitgefühls für den Meister, für die Leiden des Genius, der mit gerechter Entrüstung eine Bahn geistigen Ringens verließ, die man für ihn nur mit Dornen bestreut hatte. So war besonders die Ouvertüre, die in unsern Tagen mit allgemeinem Enthusiasmus aufgenommen wird und die man einstimmig für eines der glorreichsten Erzeugnisse der Tonmuse hält, eine Quelle bittersten Verdrusses für Beethoven, worüber ein getreuer und höchst lehrreicher Bericht in einem sonst durchaus nicht empfehlenswerthen Buche, Schindler's Biographie Beethoven's, zu finden ist. Dort wird erzählt, zu welcher Folter Beethoven verdammt war, als er nochmals und nochmals, bis zum vierten Mal, sein Werk gänzlich umändern, ja verketzern mußte, um es für die Kleinlichkeit der Pygmäen zurechtzustutzen, die ihn umgaben; mit welchen Erbärmlichkeiten er zu kämpfen hatte und von welchen Mittelmäßigkeiten er aus dem Felde geschlagen wurde.

Eine Vergleichung der vier verschiedenen vorhandenen Versionen läßt die erzwungene Verkrüpplung des Gedankens, die stufenweise Schwächung der überwältigenden Rhetorik erkennen, deren glühende Begeisterung und hinreißende Gewalt wir heute in ihrer ursprünglichen Form bewundern, ehe Beethoven gezwungen war, durch vierfache und immer tiefere Herabstimmung seiner zu volltönenden Saiten sich in stufenweiser Erniedrigung zu dem Niveau der Midasohren herabzubequemen, die ihn richten sollten. — Nicht lange darauf blühte auf demselben Schauplatze dasselbe Loos dem Werke eines kaum mit minderer Weihe erfüllten Meisters. Weber's Euryanthe hatte dasselbe Schicksal und das schnell fertige Urtheil des Publikums drängte sich in einem leider nur zu bekannten und breitgetretenen, schlechten Calembourg zusammen*). Auch Weber ringt, wie Beethoven, einem zerfahrnen dramatischen Stoffe Schönheiten der allervornehmsten Art ab. Aber auch sein Werk wurde verkannt und mißhandelt. Nur die glänzende Ouvertüre entging glücklich den barbarischen Verstümmlungen, zu welchen Beethoven sich mit Unrecht herabließ.

Es ist in der That eine ersprießliche Beschäftigung, hie und da Untersuchungen über die Ursachen des Erfolgs gewisser theatralischer Erzeugnisse anzustellen. Wer ermißt, wie lange vielleicht der vollendete Ausdruck edelsten Gefühls, wie er uns in Fidelio entgegentritt, unter dem dichten Schleier des Vergessens verhüllt geblieben wäre, hätte sich nicht eine geniale feurige Künstlerin gefunden, welche mit einer seltenen Geisteskühnheit und einer Begabung der Auffassung, wie sie fast nur ihr eigen waren, die ganze Tragweite und electrisirende Wirkung einer Rolle begriff, welche reinste Weiblichkeit mit männlicher Energie und heldenmüthiger Kraft verbindet, deren Ausdruck gerade ihrer Individualität so ganz entsprechend war und deren Costüm die Vortheile ihrer Schönheit im glänzendsten Lichte erscheinen ließ. Frau Schröder-Devrient fühlte mit künstlerischem Instinkt in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes die pathetische Wirkung dieser Rolle heraus, und es fand sich schwerlich ein Zuschauer, der nicht hingerissen Beifall gespendet hätte, da diese reizende Frau in Männerkleidung mit einer Bewegung, von deren Accent jedes Herz erbebte und doch mit einer unnachahmlichen Anmuth der Geberde die Pistole auf den erstarrenden Gouverneur anschlug. — Es ist demnach wohl kaum zu viel gesagt, wenn wir behaupten, daß Deutschland neben Beethoven zur Hälfte der Frau Schröder-Devrient den Besitz eines Schatzes verdankt, den es gegenwärtig mit so wohlberechtigtem Stolz sein Eigenthum nennt, so wenig man der Hand den Dank wird versagen können, die uns den Edelstein schenkt, welcher ihrer bedurfte, sollte er nicht unerkannt im Sande verschüttet liegen. —

Wird dieß Beispiel verhindern, daß es ebenbürtigen Werken ähnlich ergeht? Schwerlich. In Sachen der Kunst offenbart sich der Genius durch fortschreitende Erfindung. Nun kann aber das Neue in der Musik, wie dieß anderswo hinreichend gesagt und entwickelt worden ist, am wenigsten sich augenblicklich einer allgemeinen Sympathie bemächtigen. Es werden demnach meistens Nebenumstände eine entscheidende Wirkung auf den Zeitpunkt ausüben, in welchem Werke, die eine neue Form sich aneignen, endlich anerkannt und geschätzt werden. Es bleibt also für alle Zeiten Denen eine ehrenvolle Aufgabe zugetheilt, welche aus dem innerlichen Werth von Kunstwerken den Platz im voraus zu erkennen verstehen, welchen die Zukunft ihnen anweisen wird. In diesem Sinne hat man den Schutz, welchen die Höfe der Kunst angedeihen lassen und ohne welchen das Bestehen der Letztern der nothwendigen Grundlage entbehren dürfte, stets als eine große Wohlthat betrachtet. Nur die Hoftheater allein könnten in freier Entscheidung, ungehindert von Rücksichten auf persönliche und finanzielle alltägliche Interessen, welche bei Privatunternehmungen sich nothwendig in den Vordergrund drängen, indem sie das Schöne an und für sich und als solches erkennen und schätzen, die Existenz und Aufrechterhaltung desselben gleichsam decretiren, es ver-

*) Ennuyante.

möge ihres Einzelwillens pflegen und hegen, bis es in dem ſchwerer zu lockernden Boden der Geſammtheit Wurzel faſſen und ſo fruchtbringendes Gemeingut der Nation werden kann. Durch die politiſche Ordnung ſo wie durch höchſte Bildung auf die oberſten Sproſſen der geſellſchaftlichen Stufenleiter geſtellt, ſind die Höfe vor Allen im Stande, das Schöne, wo es ſich zeigt, zu erkennen und ihm Geltung zu verſchaffen, wie es, um nur von der Oper zu reden und wenige Beiſpiele anzuführen, die Königin Marie Antoinette gethan, deren Vorliebe für Gluck lange Zeit die einzige Stütze dieſes Meiſters in Paris war, oder die Kaiſerin Joſephine, deren Befehle es bedurfte, um die Aufführung von Spontini's Veſtalin zu erzwingen. Nirgends aber kann man Analoges zu ſolchen Fällen beſſer finden, als in Weimar, wo der Hof ehemals und jetzt es ſich zur Aufgabe geſtellt hat, geiſtigen Leuchten den Platz zu gönnen, von wo aus ſie ungehindert Licht ſtrahlen.

Welche Wichtigkeit hat es, ob die Opern Wagner's, gegen welche man eine ſyſtematiſche Oppoſition förmlich auf bewaffneten Fuß geſtellt hat, hier oder dort einen Triumph feiern? Sie haben in Weimar zuerſt den Boden gefunden, von welchem der Glanz des Neuen, das ſie bieten, widerſtrahlen konnte. Es iſt dieß eine Thatſache und zwar eine Thatſache, deren volle Bedeutung für die Kunſt ſich nur allmälig in ihrer ganzen Wichtigkeit zeigen wird, und nur dem einen Umſtand verdanken wir dieſelbe, daß in der Zeit, als dieſe Opern in Scene gingen, man weniger an den augenblicklichen Erfolg, als an die edle Aufgabe gedacht hat, das Niveau der Kunſt zu erhöhen, ein achtunggebietendes Repertoir hinzuſtellen, da ſich das Beſtehen von Hofbühnen nicht einzig auf die Theaterkaſſe ſtützt, zu deren täglicher Anfüllung um jeden Preis ſich Privatunternehmungen allerdings der gemiſchteſten Mittel bedienen müſſen.

Es exiſtirt in unſrer Zeit ein zweiter Fidelio. Ein Werk voll hoher, mächtiger Conception, welches gleichfalls aus dem Geiſt eines ſymphoniſch großgewordenen Meiſters hervorgegangen iſt, der aber den Unterſchied der dramatiſchen Behandlung ſchneller erfaßt, die nothwendigen Erforderniſſe und Hülfsmittel derſelben gewandter gehandhabt hat, als Beethoven. Wir ſprechen vom Benvenuto Cellini des Hector Berlioz. Noch hat ſeine Stunde nicht geſchlagen und leider ſteht es dem Componiſten ſehr im Wege, daß er zur Zeit noch unter den Lebenden wandelt. Iſt aber einmal der Zeitpunkt gekommen, wo die verſchiedenen lokalen Kleinlichkeiten, an deren Widerſtand das Werk an verſchiedenen Orten ſcheiterte, beſeitigt ſind, ſo wird es als eines der bedeutendſten unſrer Zeit erkannt und gewürdigt werden, und die Weimariſche Bühne darf ſich dann rühmen, die erſte geweſen zu ſein, die es der Vergeſſenheit entzogen.

Zur Beantwortung einiger äſthetiſcher Fragen

bei Gelegenheit von Riehl's „muſikaliſchen Charakterköpfen".

(Fortſetzung.)

In den Lobeserhebungen, welche Hr. Riehl dem „göttlichen Philiſter" Wenzel Müller, Conradin Kreutzer und Lortzing zollt, iſt uns nichts begegnet, was uns zu dem Glauben berechtigte, daß die Gedanken, Gefühle und künſtleriſchen Formen dieſer Muſiker irgendwie jenen angebornen oder erworbenen Adel beſäßen, in welchem der unzerſtörbare Stempel von Kunſtwerken beſteht, und deſſen volksthümliche Schöpfungen nie entrathen, wenn ſie ſich von ihrer Pflanzſtätte bis zu den Höhen der Kunſt erheben, oder wenn dieſe letztere ſie in ihren Keimen ſammelt und zu ihrer Umbildung auf jene Höhen verpflanzt. Hrn. Riehl entgeht zwar, wie aus ſeiner häufigen Erwähnung deſſen erſichtlich, das Gewöhnliche, Geſchmackloſe, die Wiederholungen, von denen die Werke dieſer „Meiſter" wimmeln, durchaus nicht; aber, indem er ihnen ſämmtlich das Prädikat einer unbeſtreitbaren „Volksthümlichkeit" ertheilt, hält er es doch nicht für nothwendig oder thunlich, uns mitzutheilen, durch welche Empfindung ſie ſich die Sympathie der Nation errungen, welcher ihrer Gemüthsregungen ſie ihre Sprache geliehen, welchen der von ihr verworren geträumten oder dunkel geahnten Typen ſie mit einem beſtimmten, klaren und poetiſchen Gewande bekleidet haben ſollen? . . Tauſenderlei Melodien oder Phraſen ohne höheren Werth und äſthetiſche Bedeutung in den Rahmen von zweihundert Opern zuſammenſtellen, damit ſchwingt man ſich noch nicht zum volksthümlichen Künſtler auf. Damit kann man höchſtens populär werden, was, wie wir uns zu bemerken ſchon geſtattet haben, etwas ganz Grundverſchiedenes iſt.

Die Straßenbuben gehören allerdings zum Volk, aber ſie machen die Nation doch nicht aus. War es einem Taſſo oder Camöens ſchmeichelhaft, ihre Strophen von venezianiſchen Gondolieren oder Liſſaboniſchen Bettlern ſingen zu hören, ſo war es ihnen hauptſächlich deshalb ſchmeichelhaft, weil ſie die nämlichen Strophen zugleich würdig wußten, auf die

größten Dichter und Könige künftiger Generationen überzugehen. Ein Kunstwerk kann sich nur dann rühmen, den Straßenbuben vertraut geworden zu sein, wenn es, ehe es zu ihnen niederstieg, die edleren Kreise der Kunst durchlaufen und tausende edler, und mit dichterischem Verständnisse erfüllter Herzen durchdrungen und bewegt hat. Und damit ein Kunstwerk wagen dürfe darnach zu trachten, bis zu dieser untersten Schicht der ästhetischen Gesellschaft zu dringen, bis zu der Hefe der gemeinen Geister niederzusteigen, und darauf stolz zu sein, von der Majorität verstanden und bewundert zu werden, muß es mehr als jedes andere in der Heiligkeit seines Ursprungs, in dem Adel und der Größe seiner Empfindungen unantastbar sein. Diejenige Kunst, welche vom Künstler aus geraden Weges auf die Straßen mündet, ohne vorher irgend eine Leidenschaft entflammt, irgend einem tief verborgenen aber zugleich lebendigem Gefühle in den Massen zum Ausdruck gedient, ohne auf ihrer Wanderung Herzen gerührt oder irgend eine Seite derselben erklingen gemacht zu haben, diejenige Kunst, welche auf den Straßen zum Zeitvertreib sich prostituirt, ist nicht mehr werth, als diejenige, welche in den Salons zu gleichem Zwecke sich gebrauchen läßt. Ob man den Straßenpöbel ergötzt, oder den Königen Spaß vormacht, ist hierbei ganz gleichgültig; beides hat mit der Kunst nichts zu schaffen. In beiden Fällen erniedrigt sich der Künstler zum Taschenspieler, mit dem einzigen Unterschiede, daß wenn in den höheren Kreisen des socialen Lebens zu den anderen Erbärmlichkeiten dieses Handwerkes eine neue, das Bediententhum hinzutritt, dieses anderseits wenigstens das Bestreben nach einem gewissen Geschmacke, der möglicherweise auch zum guten Geschmacke werden kann, aufnöthigt — eine Forderung, welche vom Straßenpublikum niemals gestellt wird. Wir gestehen offen, daß, unseren Bedünkens, nirgends das Bedürfniß sich fühlbar machte, die schlecht galvanisirten Gespenster eines Wenzel Müller, eines Componisten des „Donauweibchen" u. a. dgl. aus ihrem Nichts wieder hervorgehen zu sehen. Mögen Kindermunmen noch lange ganzen Generationen von Säuglingen die Weisen jener wackeren Todten vorsingen; die Kunst hat damit nichts zu schaffen und die Kunstgeschichte frägt nichts nach ihnen.

Hr. Riehl hebt als ein Hauptverdienst der göttlichen Philister, welche der Schule Haydn's angehörten, hervor, daß sie ihre Formen von diesem Meister entlehnten, ungefähr wie ein Recept aus „der bürgerlichen Köchin", nach welchem sie aus dem nämlichen Teige eine unzählbare Menge kleiner Pasteten von allen Größen und Formen kneteten. Wenn die Kunst und die Kunstgeschichte sie bisher noch nicht berücksichtigten, so unterblieb das eben, weil es in der That nirgends Sitte ist, daß die Lakaien, welche ihres Herrn Livree tragen, aus diesem Grunde auch dessen Vorrechte genießen. Haydn hat gerade unter die Zahl der Meister gehört, deren Muse weder erhabene Begeisterung noch kriegerisches Heroenthum besungen hat und denen die Empfindungen heiligen Zornes und unversöhnlichen Hasses zeitlebens fremd geblieben sind. Seine liebenswürdige Dichterseele schwebte stets in dem Gebiete idyllischer Stimmungen. Aber, als ein wirklicher Dichter, der er war, empfand er diese Regungen kräftig, gab er sie in ungetrübter Reinheit wieder, läuterte er sie mit einem Worte bis zum Idealen und, als ein wirklicher Künstler, kleidete er sie in Formen, deren Neuheit und Erfindungsfrische ihn in die Zahl der Männer von Genie einreiht, während deß die Anmuth und der unwiderstehliche Zauber seiner Melodien ihn Allen Denjenigen lieb und werth verbleiben lassen wird, denen seine Empfindungsweise speciell sympathisch sein dürfte. Seine Manier sclavisch nachzuäffen, um ganz oder ziemlich gedankenlose und gefühlsleere Formeln wiederzukäuen, heißt gewiß weder Kunst treiben, noch überhaupt künstlerisch sich beschäftigen. Es würde uns von unseren Absichten zu weit abführen, wollten wir uns hier einem gründlichen Studium dieser „göttlichen Philister" überlassen, um zu untersuchen, ob Hr. Riehl ihnen vielleicht Unrecht thut und ob die Nacht ihrer todten Werke nicht vielleicht durch einzelne Gedanken- oder Gefühlsblitze erhellt wird; wir haben uns hier nur mit Hrn. Riehl zu beschäftigen. Wir begnügen uns mit dem thatsächlichen Stillschweigen der Tradition, was Jene betrifft; denn wir müßten Beweise des Gegentheils vor Augen haben, um anzunehmen, daß unserer Zeit so nahestehende reelle künstlerische Verdienste so rasch von der Gleichgültigkeit desjenigen Publikums, das sie so außerordentlich hoch gewürdigt hatte und derjenigen aufrichtigen Künstler, deren Race auch unter unseren Zeitgenossen noch nicht völlig erloschen ist, begraben werden konnten. Wir beschränken uns auf das Bemerken, daß Hr. Riehl mit seinem an die Musiker der Gegenwart gerichtetem Vorwurfe, die Werke dieser „kleineren Meister" nicht hinlänglich zu kennen und weiter zu verbreiten, und seiner sich gestellten Aufgabe, uns wenigstens von ihrer Existenz und unserer Verehrungs-Steuerpflichtigkeit gegen sie in Kenntniß zu setzen, uns nirgends und in keiner Weise nur entfernt andeutet, welche Art ästhetischer Werth denn in diesen Werken überhaupt enthalten sei, ob ein absoluter, vom Einflusse der Zeit unbenagter wie bei classischen Schönheiten, oder ein relativer, in Rücksicht eines formellen Fortschrittes, als Ausdruck eines bestimmten Ideals

der Vergangenheit. — Wir begreifen, daß so wenig persönliche Vorliebe man auch für einen Watteaux oder Boucher hegen mag, man doch diese Namen sorgfältig in den Annalen der Geschichte der Malerei aufbewahrt; denn außerdem daß sie ein lebender Spiegel des Geschmackes ihres Zeitalters bleiben, glänzen sie durch Verdienste, die nur ausgezeichneten Malern eigen zu sein pflegen. Unter der Hülle einer modischen und deshalb veralteten Form haben sie ihre künstlerischen Motive doch stets aus der Scala der immer gleichen Empfindungen des menschlichen Herzens entnommen und ihr Schaffen war das großer Künstler. Indeß möchten wir darum doch Demjenigen nur geringe Theilnahme schenken, der uns von Künstlern unterhalten würde, deren Pinsel eine Menge Decken und Mauern jener Zeit mit Schäferinnen und Göttinnen im Rococco-Style ausstaffirt haben.

Fassen wir nun das zusammen, was Hr. Riehl von den göttlichen Philistern predigt, so sollte man glauben, er lobe sie hauptsächlich wegen der leichten Ausführbarkeit ihrer Compositionen, und hierin sei der Hebel ihrer raschen und ephemeren Popularität zu suchen. Nun kann aber in unseren Augen weder die Leichtigkeit, noch die Schwierigkeit der Ausführung der Werthsbeurtheilung eines wirklichen Kunstwerkes zum Maaßstabe dienen. Diejenigen, welche ehedem ihr Künstlerthum darin zu finden vermeinten, so leicht als möglich zu schreiben, ebenso wie Jene, welche heut zu Tage nach demselben Ziele streben, indem sie Schwierigkeiten auf einander häufen, ohne dazu, gleich den Meistern der Kunst, durch den fatalistischen Zug ihres Genius und die ihren Ideen entsprechende Form getrieben zu werden, können nur auf den Namen von Handwerkern, die von ihrer Hände Arbeit leben, Anspruch machen, und von diesen heißt es: sie haben ihren Lohn dahin — bei ihrer Lebenszeit und nach dem Tode nichts mehr zu erwarten. —

„Allein" — könnte hier der Autor einwenden — „man übersehe doch nicht, daß diese leichten Werke den Vorzug haben, indem sie dem Laien und Dilettanten die Kunst zugänglich machen, Sinn und Geschmack für dieselbe dadurch rasch und in alle Ferne verbreiten und fördern zu können." — Diesen Vorzug eben bestreiten wir, weil wir bestreiten, daß das, was sie propagiren, der Kunst angehöre. Nicht jeder Pinselstrich ist Malerei, nicht jedes Mauerwerk Architektur, nicht jede Tonfolge Musik. Malen heißt an und für sich noch nicht — Malerei treiben, noch bauen — Baukünstler sein, noch auch ein oder mehrere Instrumente spielen — Musik machen. Und was gewinnt die wahre Kunst, d. h. die ethische und ästhetische Veredlung der Geister und Herzen dabei, daß Tausende gleichgültiger Individuen ihren Abend damit zubringen, mehr oder minder melodische Phrasen, die ihre mehr oder minder langen Ohren mehr oder minder kitzeln, herzuleiern, wenn sich bei diesen Bemühungen ihr Geist um keinen einzigen Gedanken, um keine einzige Empfindung bereichert? Wir haben es schon gesagt, und wiederholen es: die Kunst ist kein müßiger Zeitvertreib; ihr kann an der Vergrößerung des Absatzes ihrer Materialien nichts gelegen sein. Was nützt es ihr, wie viel Geigen und Saiten, Marmor und Kalk, Pinsel und Farben mehr oder weniger verbraucht und verkauft werden? Sie heischt Anderes, Höheres; sie fordert Künstler, die erhabenen Empfindungen in glänzenden Formen warmes Leben einhauchen, und ein Publikum, das sich diesen Gefühlen mit Sympathie, diesen Formen mit Verständniß nahe. Wie ruhmesarm wäre Deutschland, wenn es darauf beschränkt wäre, sich zu rühmen, daß Werke, die heute in Vergessenheit gerathen sind, ehemals in Frankreich und England bis zum Ueberdruß wiederholt worden seien! Hr. Riehl beklagt, daß unser Vaterland diesen Vorzug vor seinen Nachbarn verloren hat, und dies in dem Augenblick, wo das Pariser Conservatorium fast ausschließlich von der Aufführung Beethoven'scher Symphonien zehrt und die Werke Händel's und Mendelssohn's gar keinen günstigeren Boden als in London besitzen!

Hr. Riehl hat vollkommen Recht, die Veredlung auch der kleineren Nebenzweige der Kunst als Forderung aufzustellen. Selbst aus den geringsten Erzeugnissen, die der Kunst angehören können, die Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit zu verbannen, ist für Diejenigen, welche eine Kunst ausüben und sich ihrem Dienste weihen, eine höchst würdige Aufgabe: darin stimmen wir ganz mit ihm überein. Nur möchten wir ihm die Frage stellen (ohne uns bei dem Versuche aufzuhalten, ihm zu beweisen, daß, weil die Militär- und Tanzmusik des 19ten Jahrhunderts eine andere als die des 18ten, doch deshalb nicht jedes Verdienstes an Form und Inhalt baar ist): ob denn gerade so mittelmäßige Männer, als uns nach seiner Schilderung in diesen göttlichen Philistern erscheinen, geeignet sein möchten, jene kleinen Nebenzweige der Kunst wirklich zu veredeln, sie, die diese Nebenzweige, welche sehr wohl sich bis zu den höchsten Höhen der Kunst erheben können, in die Alltäglichkeit, ja Gemeinheit herabgezogen haben. Der Künstler, Schöpfer in seinem Reiche, der Kunst, wendet, gleich dem Schöpfer des Weltalls, dieselbe Liebe und Sorgfalt an die organische Vollendung an das geringste, wie an das bedeutendste seiner Werke; denn um dem Geringsten jenen innerlichen, von der Unbedeutenheit seiner Form ganz unabhängigen Werth zu verleihen, sind zu seiner Erschaffung die nämlichen

Eigenſchaften erforderlich, deren reiches und mächtiges Wirken wir in großen und erhabenen Werken bewundern: das Gleichgewicht der einzelnen Theile und ihre ſchließlich zum großen Ganzen harmoniſch ſich abrundende Uebereinſtimmung, die Schönheit der leitenden Gedanken und die tiefinnerliche Wechſelbeziehung von Zweck und Mitteln. Um den Leib des Inſectes zu conſtruiren, bedurfte es der nämlichen Kraft, aus welcher die Schöpfung des Menſchen hervorgegangen war. Um der untergeordnetſten und flüchtigſten Kunſtform Lebenskraft einzuhauchen, iſt es nöthig, ihr, gleichwie der ausgedehnteſten und großartigſten Compoſition eine poetiſche Empfindung zu Grunde zu legen, die Idee, deren Darſtellung man mit ihr beabſichtigt, poetiſch zu verklären, eben ſo wie das Motiv ihrer Entſtehung, indem man ihren Werth durch geadelten und verſchönerten Ausdruck zu erhöhen ſucht. Bleiben dieſe Grundbedingungen, durch deren Erfüllung allein die Kunſt in ihrem wahren Weſen erſt zur Erſcheinung kommen kann, unberückſichtigt, ſo kann, welches im Uebrigen ſein Umfang ſein möge, ein ſolches Werk nicht mehr unter ihres Banners Obhut ſtehen. Alle diejenigen Werke, welche hierauf Anſpruch machen, indem ſie ſich auf ihre Zuſammenſetzung aus Materialien, deren ſich die Kunſt bedient, als da ſind: Töne, Farben, Marmor u. ſ. w., berufen, und uns doch nur eben einen todten Körper darbieten, ohne etwas von der Seele, von dem unſterblichen, überirdiſchen Weſen der Kunſt zu enthalten — alle dieſe Werke werden nur irrthümlicher und unrechter Weiſe unter dem Namen „Kunſt" begriffen, denn ſie gehören einzig und allein der Ornamentik an, jener Zwittergattung, die der Kunſt zwar von ferne ähnelt, aber von Rechtswegen nur als Handwerk zählt. Die Malerei und Bildhauerkunſt als Handwerk ſchmücken den Raum aus, wie die handwerksmäßige Muſik die Zeit. Die Kunſt kennt dieſe Zwittergattung nur vom Hörenſagen und zufälliger Begegnung, aber ſie kann unmöglich die Namen von „Decorateuren" in ihr goldenes Buch ſchreiben; denn wenn es die Aufgabe des Handwerks iſt, ein leichtes und wohlfeiles Vergnügen zu ſchaffen, ſo hat die Kunſt dagegen den Beruf, das Schöne zum Gegenſtand des Vergnügens zu vermitteln. — Aufrichtig geſtanden, kann man den göttlichen Philiſtern ein anderes Verdienſt vindiciren, als das, vielen mittelmäßigen Menſchen manche Stunde auf eine gefällige und unſchuldige Weiſe verkürzt zu haben? Sollte man das Kunſt nennen dürfen?

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmuſik.

Lieder und Geſänge.

Albert Dietrich, Op. 3. Sechs Lieder von E. Geibel für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. — Caſſel, Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

— — —, Op. 4. Sieben Lieder von Carl Gärtner für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. — Ebend. Pr. 25 Sgr.

Der Componiſt vorſtehender Lieder hat bereits durch früher in dieſ. Zeitſchr. beſprochene Lieder und Geſänge die Aufmerkſamkeit auf ſich gelenkt. Er hat ein hohes, edles Kunſtſtreben an den Tag gelegt und von guter Begabtheit ſich gezeigt, die, wenn ſie auch nicht neue Bahnen wandelte und überwiegend ſchöpferiſch ſich bemerkbar machte, doch auf Achtung und Anerkennung Anſprüche zu machen vermochte. Die Richtung, welche er verfolgte, war bei ſeinem erſten Auftreten jedoch eine ſehr einſeitige; er zeigte ſich zu befangen in der Nacheiferung eines erhabenen Vorbildes; ſeine Gebilde konnte man blos als geiſtreiche Copien betrachten, die mit peinibler Treue ausgeführt waren. Es mag wohl in der Natur ſeines Weſens begründet ſein, die Anſchauungs- und Gefühlsweiſe ſeines Vorbildes ſich ganz zu eigen zu machen. Indeß iſt der Kunſt mit ſolchen Schöpfungen wenig gedient. Es wurde bei dem Erſcheinen ſeines erſten Werkes geſagt, er möchte darauf hinarbeiten, die eigene Natur, die von einer künſtleriſchen Seele belebt iſt, mehr zur Geltung heranzubilden. Es ſcheint aber, als ob er ſchon zu tief in ſeine Nachbildungsmanie gerathen ſei. Die vorliegenden beiden Liederwerke beweiſen dies wieder ſchlagend. Aus beiden Heften tritt uns der ganze Schumann bis auf's Kleinſte copirt wieder entgegen. Die Lieder ſind zwar mit Geiſt aufgefaßt und bis in's kleinſte Detail künſtleriſch ausgearbeitet, allein die allzu peinliche Nachahmung ſtört im Genuſſe. In einigen herrſcht ein friſcherer Geiſt, da zeigt ſich die Nachbildung mehr in großen, allgemeinen Umriſſen, in anderen dagegen bemerkt man vorzugsweiſe die Schattenſeiten der Schumann'ſchen Tonmuſe. Und gerade dieſe Schattenſeiten ſind es, die ſich in den meiſten dieſer Lieder hervordrängen, ſo daß das Gute der Richtung mehr in den Hintergrund geſchoben wird. Das beſte Stück in Op. 3 iſt Nr. 1 „Ritter Frühling". Es iſt mit mehr Freiheit behandelt und athmet einen friſcheren Geiſt; Schwung und Begeiſterung athmet es in großen Zügen und läßt eine echt muſikaliſche Natur im Componiſten erkennen, ſo daß man aufrichtigſt es beklagen muß, daß er noch nicht zu ſelbſtſtändiger Kraft

sich heranzuarbeiten den Muth hat. In Op. 4 ist gleichfalls Nr. 1 „Frühlingsandacht" das bedeutenste. Eine große Innigkeit beseelt das Ganze; die Strömung des Gefühls fließt in schönem, maßvollem Gang dahin. Es spiegelt uns blos die Lichtseite der Schumann'schen Richtung ab, während in den übrigen dagegen meist nur die Kehrseite derselben gezeigt wird. —

F. Gustav Jansen, Op. 1. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cassel, Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

— — —, Op. 4. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. — Ebend. Pr. 17½ Sgr.

Es sprechen diese Gesänge sowohl für gute Anlage des Componisten als auch für eine edle Richtung. Das Op. 1 ist dem Op. 4 vorzuziehen; es wirkt noch entschiedener. Im Allgemeinen jedoch muß bemerkt werden, daß der Componist noch nicht auf der richtigen Bahn sich befindet. Nach guten Vorbildern hat er seine Richtung genommen, das leuchtet aus allen vorliegenden Gesängen hervor; allein eine gewisse Gemachtheit, ein Suchen ist noch bemerkbar, er giebt sich noch nicht natürlich genug; bei dem Bestreben, den Text in der edelsten Weise aufzufassen, geräth er auf den Abweg gewisser Besonderheiten, die nicht in das Bereich einer gesunden Ausdrucksweise gehören. Trotzdem zeigt sich der Componist von einer nur vortheilhaften Seite; er verschmäht die breitgetretene Bahn der abgedroschenen Sentiments und giebt eine höhere Richtung zu erkennen. Auch im Technischen ist er fertig; mitunter giebt er nur zu viel in der Begleitung, d. h. er knaupelt, so zu sagen, an der Harmonie herum, wodurch das Gesuchte an die Stelle des Natürlichen tritt. Das Op. 1 wirkt noch frischer als das Op. 4, das melodiöse Element darin ist noch energischer, wenn auch nicht neu und selbstständig hervortretend. Das entschiedenste in der Wirkung ist Nr. 4 „Nun hat sich alle Seligkeit" von Em. Geibel; es ist langathmig und trifft in vollem Zuge die Stimmung des Gedichtes. Die Gesänge in Op. 4 sind etwas matter, sie sind nicht unmittelbar entstanden, sondern mehr durch Reflexion beeinflußt, obschon auch sie der höheren Richtung angehören. Die Melodien sind etwas zu eng eingerahmt und kommen zu keinem recht frischen Gesangesleben.

Em. Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

J. G. Meister, Vollständige Harmonie- und Generalbaßlehre und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterrichte für Diejenigen, welche sich die gesammte theoretische Kenntniß und praktische Fertigkeit in der Harmonie- und Generalbaßlehre aneignen, regelmäßig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Phantasien componiren lernen wollen. Zweite sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Nebst 37 Tabellen mit Aufgaben und praktischen Uebungen für den Schüler. — Weimar, 1852. Druck und Verlag von B. F. Voigt.

Wenn gegenwärtig noch allgemein die Rede geht, daß die productive Kunst von ihrer Höhe immer mehr herabsänke, sich mehr in die Breite zöge und verflache so kann nicht in Abrede gestellt werden, daß umgekehrt die Wissenschaft der Kunst in einem fortwährenden Steigen begriffen sei. Und daß dieser Wissenschafts-Baum unserer Tonkunst mit neuen und frischen Trieben fröhlich in die Höhe sproßte, dazu haben namentlich in der neuern und neuesten Zeit Gottfried Weber und A. B. Marx wesentlich beigetragen. Dazu war aber auch nöthig das unterhalb am Stamme überflüssige grüne, wohl auch verdorrte Zweigholz wegzuschaffen, das noch aus den alten Theorien des vorigen Jahrhunderts mit ihrem trocknen, vielleicht noch dabei unverständlichen Regelwust, mit ihrer mangelhaften, einseitigen unmethodischen — Methode herrührte. Sonach diese breitgetretenen, herkömmlichen Wege zu verlassen, neue und kürzere für eine bessere oder leichtere Erkenntniß aufzufinden, um diese womöglich noch mehr zu befestigen und zu erweitern, — das ist und soll auch die Aufgabe einer jeden Folgezeit sein, die das ihr überlieferte Alte in neuer Gestalt gebiert. Was von diesem hingegen sich irgend als brauchbar und gut bewährt hat, das wird auch bleiben, das sind auch nunmehr jenes Baumes stärkste Aeste schon geworden, die der Zeit trotz bieten. Zu den Werken der Vorzeit, die ungeachtet ihrer einstmaligen Nützlichkeit nicht mehr für unsere Zeit passen wollen, gehört auch die etwas trocken und breit ausgeführte Generalbaßschule von Türk (1791). Da der Verf. den Genannten als seinen Gewährsmann anerkennt, so läßt sich schon hieraus im Allgemeinen das Prognostikon über sein Werk herausstellen, daß es bei aller Gründlichkeit manches Veraltete in Stoff und Form bringen werde. Dahin gehört denn zuvörderst das mit Recht in der Praxis ganz aus der Mode gekommene Generalbaßspielen

nach Ziffern. Wenn jetzt nur noch die Generalbaßschrift als das Mittel zu einer flüchtigen Harmonieskizzirung Werth haben kann, so thaten sich anderseits die vormaligen Organisten in Zopf und Perücke nicht wenig darauf zu Gute, bei der Verwandlung dieser Hieroglyphenschrift in klingende Harmonien — was ein jeder Schüler in wenig Zeit lernen kann — von Unkundigen angestaunt zu werden. Beim einfachen Choral hatte jene Ausführung wegen der beigefügten Melodie und wegen des stets gleichen, oder vielmehr ganz beseitigten Rhythmus auch keine besondere Schwierigkeit, aber desto mehr in einer bloß bezifferten Baßstimme, wo nun der alte Unsinn verlangte, die fehlende Melodie, ja den fehlenden Rhythmus zu errathen!! Das ist zu lesen in Türk's und — im vorliegenden Werke. Alle bis jetzt erschienenen neueren Choralbücher sind in ausgesetzten Harmonien geschrieben, und die Praxis fragt jetzt ebensowenig hier nach der Bezifferung, als auch bei der Orgelbegleitung zu Kirchenmusikern, welche (wenn sie überhaupt noch durch den Organisten geschähe) vollends sicherer und besser aus dem Clavierauszuge gemacht werden kann. So spuken von den alten Gespenstern auch noch im Werke der Undecimen- und Terzdecimenaccord, die von der neuern Theorie mit Recht aus dem Kreise der selbstständigen Accorde in das weite Reich der Vorhalte verwiesen wurden, ferner das unselige Verbot der verdeckten Quinten und Octaven (!) im vierstimmigen Satze (da muß bei der Stimmführung doch wahrlich am Ende der arme Schüler denken oder singen: „wo soll ich fliehen hin?!") und die curiosen alten verwirrenden Benennungen: „regulärer und irregulärer Durchgang", für welche die modernen besseren: „Durchgang, Vorhalt." ꝛc. ꝛc. Dieß wäre vorläufig ein kleiner Theil von jenem verdorrten Zweigholz, dem die allherrschende Zeit das Leben raubte; — zu dem noch grünen überflüssigen würde im vorliegenden Werke insbesondere zunächst eine oft zu breite Sach- und insbesondere Wortausführung, letztere zuweilen an das alte Schulkatheder erinnernd, gehören, dieß namentlich durch eine zu weite Ausdehnung in den an sich schon dem Schüler als höchst trocken erscheinenden Elementen, welche diesem durch zu viele Aufgaben noch schwerer gemacht werden, so wie noch durch so manche unnütze, weitschweifige die Freiheit hindernde Ge- und Verbote. Sehr naiv erwähnt Seite 63 der Verf. selbst, „in einem öffentlichen Blatte (jedenfalls Musikzeitung und darin etwas unangenehme Kritik) gelesen zu haben, daß unter der Last der vielen Grundaccorde sich die Schüler keuchend fortschleppen müßten". — Wer sollte nicht aus Erfahrung wissen, daß eine tüchtige Arbeit ein der musikalischen Theorie Beflissener nicht scheuen darf? Bringt aber dann ein Solcher seinem Lehrer wirklichen Fleiß und Ausdauer freudig entgegen, dann möge auch dieser sich bemühen, seinem Zögling den möglichst leichtesten und respectiv kürzesten Weg zu zeigen, damit beim Einsammeln der goldenen (?) Erkenntnißfrüchte auch im Schweiße seines Angesichts eher eine Herzensfreude als ein Stoßseufzer von ihm laut werde. „Tant de bruit pour une omelette!" sagt der Franzose, und gerade in diesem einzigen Sprichwort liegt zugleich noch die ganze Kritik über die Methodik (?) der Vorzeit (z. E. eines ehrenfesten und hochgelahrten Mattheson) wo man vor dem ungeheuern und gelehrten Wortschwall wie Faust's Schüler „ganz dumm wird, als ging ein Mühlrad im Kopfe 'rum", und zuletzt doch nur einen winzigen oder tauben Kern besieht, den man aus der so harten Schale gewonnen hat. Soviel im Allgemeinen, da auf Einzelheiten des Raumes wegen hier nicht eingegangen werden kann. Bei alledem ist der gute Wille des Verf., nützlich zu sein, gar nicht zu verkennen, und es soll auch überhaupt keineswegs gegen die Nützlichkeit dieses Werkes und seiner zweiten Auflage protestirt werden; auch findet sich vom Neuen (aus G. Weber) die Harmoniebezeichnung durch römische Buchstaben und dessen Verwandtschaftstabellen der Tonarten. Rühmlich sogar ist die gegebene Anschauung der Vorhalte und Durchgangsnoten hervorzuheben.

Noch glaubt Ref. schließlich ein Wort zur Erklärung über die auf dem Titel bemerkte Composition der „Vorspiele und Phantasien" geben zu müssen. Man lege erstens dem Namen nach keinen zu hohen Maßstab an und erwarte zweitens nicht zu viel hier. Was der Verf. hierunter giebt, sind weiter nichts als zusammengestellte Harmonien. Melodie — das ist freilich die Hauptsache und das a Jove principium — läßt sich leider nicht lehren, Harmonie aber desto eher, wovon schon jeder einzelne Ton der Melodie als ein Glied erscheint. Deßhalb kann auch in diesem Sinne die Harmonie Trägerin der Melodie werden, welche sich verschieden gestalten kann 1) durch verschiedene Accordintervalle in der Oberstimme, 2) durch harmonische Brechungen, 3) durch dazutretende unharmonische Töne in Vorhalten und Durchgangsnoten, im Buche diese unter dem Ausdruck „Verzierung der Accorde" angeführt. Wem also aus eignem Phantasiemangel eine Phantasie nicht gelingen will, der bilde sich somit eine sogenannte nach der hier gegebenen Vorschrift, sei dieß auch auf dem entgegengesetzten Wege.

Dessau. Louis Kindscher.

Aus Pesth.

Seit meinem letzten Briefe hat sich so mancher Stoff zu musikalischen Berichten angesammelt, daß ich, ohne den Vorwurf, mich als ein gewissenhafter Localchronist zu geriren, auf mich zu laden, Sie recht wohl wieder einmal mit einer kurzen Mittheilung heimsuchen kann. Des eigentlichen Musikers Interesse zu befriedigen, ist gegenwärtig einzig und allein den nun auch zu Ende gehenden philharmonischen Concerten möglich geblieben. In dem vorletzten derselben kamen zur Aufführung die Pastoralsymphonie, Arie aus „Johann von Paris", von unserem noch immer nicht zu Gunsten eines anderen entthronten polnisch-magyarischen Götzenbild, Frl. Leszniewska vorgetragen, Spohr's Faustouvertüre und Weber's Aufforderung zum Tanze, von Berlioz orchestrirt. Mit der Ausführung der Symphonien von Beethoven können wir im Allgemeinen zufrieden sein. Nur zwei Mängel, welche sich aus dem noch nicht genügend routinirten Ensemblespiel eines so kürzlich erst für Instrumentalmusik in Anspruch genommenen Orchesters zum Theil erklären lassen, möchten wir erwähnen, da es durchaus keine blos vereinzelten Localmängel sind. Wir meinen einmal die ungefeilten Uebergänge aus dem piano in's forte und umgekehrt, deren abrupten, plötzlichen, der nothwendigen Verbindung entbehrenden Charakter wir bisweilen sehr störend gefunden haben. Ferner ein allzu vorlautes Hervortreten der Blechinstrumente, welche bis auf den ziemlich ungenügenden ersten Hornisten (der als zweiter oder vierter gewiß vortreffliche Dienste leisten würde), im Ganzen sehr Ausgezeichnetes leisten und diese partie honteuse mancher vielgepriesenen deutschen Orchester wesentlich beschämen dürften. An diesem „Zuviel" des Blechs trägt übrigens Hr. Kapellmeister Erkel seinen Antheil der Schuld; er hat eine auffällige Privatpassion für Trompetengeschmetter und würde sich den Dank des Vaterlandes verdienen, wenn er sie auf dem Altar desselben dem allgemeinen Besten opferte. — Die Faustouvertüre, dieses genialste Instrumentalstück aus der ganzen Restaurationsperiode, wurde sehr verdienstlich und correct zur Ausführung gebracht; noch brillanter war die der prachtvollen Instrumentirung, durch welche Meister Berlioz dem etwas verblichenen Weber'schen Clavierstücke neues Leben einzuhauchen gewußt hat. Dieses letztere Stück mußte unter endlosem Jubel wiederholt werden. Das nächste Concert (am 25sten März) verspricht uns Beethoven's vierte Symphonie und die langersehnte Wiederholung von Wagner's Tannhäuserouvertüre (die auch kürzlich in Wien, trotz der frechen In-Abrede-Stellung des Correspondenten der Augsburger Allgemeinen Zeitung, eines Hrn. Speidel aus München, Schüler von Franz Lachner und Bruder des Pianisten Speidel — enthusiastische Aufnahme gefunden hat) mit der erfreulichen Zugabe eines Chores aus der nämlichen Oper. —

Von unseren beiden Theatern läßt sich wenig Erquickliches erzählen. Das deutsche Theater brachte zwei sträfliche Verhunzungen Mozart'scher Opern, des Don Juan und der Zauberflöte. In letzterer nahm die gefeierte Frl. Agnes Büry Abschied vom Publikum. Sie sang die Königin der Nacht mit großem äußerlichem Erfolge, aber trotz der Ankündigung der Journale, daß sie die Arien in der Originaltonart singen werde, den Musikern nicht ganz zu Danke, wenn auch unvergleichlich gegen ihre Collegen und Colleginnen gehalten. Die Leistungen namentlich der Buffosänger waren nicht einmal dem Circus zu empfehlen. — Das Nationaltheater brachte uns noch Ende Januar Franz Doppler's Afanasia, deren Text aus politischen Motiven selbst bis auf den früheren Titel „Benjovsky" eine vollkommene Umarbeitung erlitten. Das Werk machte Furore und bewährt sich dauernd zum Besten der Kasse. Carl Doppler, der Kapellmeister, dessen beliebtes „Grenadierlager (Granatos tábor) neu in Scene gesetzt, seine alte Zugkraft übte, hat uns in diesen Tagen durch die erste Aufführung seines Vadonfi („Sohn der Wildniß" — nach Halm's Drama) erfreut. Ich war verhindert der Vorstellung beizuwohnen, und kann nur referiren, daß sie ungetheilten Succeß gehabt hat, trotz des etwas ungünstigen Libretto's; namentlich wird die meisterhafte Instrumentation sehr gerühmt. — In nächster Aussicht steht die Oper eines einheimischen Deutschen, des talentbegabten Kunstmäcen's Leo Kern „Benvenuto Cellini", Dichtung von Otto Prechtler. — Ende des Monats werden wir in einer bevorstehenden Vorstellung der „Hugenotten" einen ganz speciellen Rührungsgenuß erleben. Es werden nämlich darin vom Publikum Abschied nehmen: Hr. Young, Frau Kaiser-Ernst, die Frl. Téky, Tipka und Borsék. Nächst dem Scheiden des Hrn. Young, der in den nächsten Monaten in Breslau und Gratz zu Gastrollen erwartet wird (namentlich „Tannhäuser" ist eine seiner vorzüglichsten Partien) beklagt man sehr lebhaft das des Frl. Rosa Téky, die sich namentlich in ihren vorzüglichen Soubrettenleistungen (Nancy in „Martha", Page in den „Hugenotten") zum Liebling des ganzen Publikums emporgeschwungen hatte. — Robert Volkmann ist nach Wien übersiedelt. — Auch Edmund Singer will uns in nächster Zeit verlassen, und nach dem Norden sich wenden. Man beklagt allgemein, daß er in letzter Zeit so selten öffentlich gespielt. Durch die Flau-

heit des Weimarischen Intendanten sind, wie ich höre, die Unterhandlungen wegen seines Engagements in der Hofcapelle als Vorgeiger aufgelöst worden. — Die thätige Musikalienhandlung von Rozsavölgyi und Comp. läßt in diesen Tagen zwei interessante Neuigkeiten: ein eigenthümliches, brillantes Duo für Violine und Piano von Edmund Singer und Hans v. Bülow erscheinen, von letzterem auch wieder eine Solopièce: Marche héroique d'après des motifs populaires. — Ich schließe für heute, denn noch klingen mir die Ohren von einigen sechzehnhändigen Ouvertüren, die mir gestern in einem Wohlthätigkeitsconcert eine zweifelhafte Wohlthat für diese angebornen Marterwerkzeuge erwiesen haben. Dieses Wohlthätigkeitsconcert fand statt — nun, Sie werden es nicht errathen — zum Besten der hinterbliebenen Waisen des buchstäblich verhungerten (!!!) Nationaldichters Gäray. — Die Gebrüder Doppler blieſen ein neues Duo mit bekannter Meisterschaft.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am Charfreitage kam diesmal Händel's „Israel in Aegypten" zur Aufführung. Das herrliche Werk machte einen gewaltigen Eindruck trotz der nicht in allen Theilen entsprechenden Wiedergabe. Der hauptsächlichste Grund der mangelnden Präcision und der oft unsicheren Einsätze der Chöre und des Orchesters, wie auch der trotz der massenhaften Besetzung nur geringen Klangwirkung, dürfte in der nicht zweckmäßigen, aber auch nicht anders zu bewerkstelligenden Aufstellung der mitwirkenden Sänger und Musiker, wie in der mangelhaften Akustik der Thomaskirche zu suchen sein. Man hatte diese Kirche diesmal wählen müssen, da aus unbegreiflichen Gründen die zu Musikaufführungen vielmehr geeignete Universitätskirche verweigert worden war. — Die erste weibliche Solostimme hatte die Herzogl. Gothaische Kammersängerin Frl. Anna Bochholtz-Fateoni übernommen. Die auch als Kirchensängerin sehr schätzbare Künstlerin löste ihre Aufgabe — trotz dem daß ihr die Partie nicht ganz stimmgerecht, oft etwas zu hoch liegt — zur vollsten Befriedigung. Die Auffassung war es besonders, durch welche sie abgesehen von ihren schönen und großen Mitteln wirkte. Es ließen diese Vorzüge gern über einige weniger entsprechende Theile der Gesangsbildung, wie eine nicht ganz reine Textaussprache, die öfters vorkommenden Schwebungen des Tones und die zuweilen forcirten Brusttöne, hinwegsehen. Hr. Schneider sang die Tenorpartie sehr brav; auch in dieser trefflichen Leistung machte sich eine verständnißvolle Auffassung geltend. Die beiden anderen hervortretenderen Solopartien sangen Frau Dreyschock und Hr. Behr befriedigend. Weniger gelang die kleine aber sehr dankbare Baritonpartie Hrn. Cramer. Der Sänger fühlte sich in dieser ihm augenscheinlich fremden Sphäre nicht ganz heimisch, daher ein nicht ganz richtiges Verständniß. Die Einsätze waren auch bei ihm oft unsicher, der Ton nicht immer rein. — Seit langer Zeit haben wir hier kein Werk Händel's vollständig gehört; es ist demnach die Aufführung des nächst dem „Messias" bedeutendsten religiösen Kunstwerks des Meisters als ein Fortschritt zu begrüßen, mit dem man aus dem engen Kreis herausging, in welchem man sich auch bezüglich der großen Kirchen-Musikaufführungen seit Jahren hier bewegte.

F. G.

Aus **Frankfurt a. M.** schreibt man uns: Vorigen Mittwoch, am 12ten dies. M., schritt „Lohengrin" zum ersten Male über unsere Bühne. Der Erfolg war ein überaus glänzender, die Aufnahme so reich an Beifall, ja so enthusiastisch, wie wir es nimmer bei unserem blasirten Publikum — Sie kennen ja unsere Frankfurter mit ihrem musikalischen Zopf, der ihnen noch einige Ellen lang hinten herunter hängt — zu hoffen gewagt hätten. Nicht allein, daß fast jede Stelle, wo es möglich war, einen Applaus anzubringen, durch solchen begleitet wurde, es wurde auch gleich nach dem ersten Act das ganze Personal, nach dem dritten und vierten — denn man war leider genöthigt, die Oper so zu geben — Frau Anschütz — Elsa — und Hrn. Auerbach — Lohengrin — unter großem Jubel hervorgerufen, ja man rief sogar, wieder hiesige Sitte und Gewohnheit, den Kapellmeister Gustav Schmidt, und ging endlich noch weiter, indem man sogar nach Wagner verlangte. Gustav Schmidt hat sich in der That große Verdienste um die Aufführung des Werkes, das er mit der hingebendsten Liebe studirt und geleitet hat, erworben, und wir wollen nicht verfehlen, ihm dafür zu danken. Mit welcher Gewissenhaftigkeit er sich seiner Aufgabe unterzog, geht schon daraus hervor, daß er vorher eine Reise nach Zürich unternahm, um sich von Wagner persönlich instruiren zu lassen. Kurz: die Partei Wagner's hat einen großen Triumph gefeiert. Es war aber auch die Begeisterung für das herrliche Werk unter den Mitwirkenden eine eben so große als allgemeine. Das Verständniß fängt an den Leuten aufzugehen, und mit ihm die Liebe, die Begeisterung. Haben doch im Lohengrin die nicht beschäftigten Sänger die Chöre mit einstudirt und gesungen. Auch das Orchester hat sich ganz gewandelt. Mögen nun die wenigen noch vorhandenen Gegner schreien und eifern, so viel sie wollen; man fängt an, den verbissenen Groll und Aerger herauszufühlen. Zuletzt machen sich die Herren doch nur lächerlich, und das ist gut.

K.

Schwerin, den 16ten April 1854. Wenn man beim baldigen Schlusse der Saison einen Rückblick auf die Opernvorstellungen wirft, kann man nicht allein die außerordentliche Thätigkeit der Intendantur loben, sondern man muß auch dankbar für die geschmackvolle Wahl der Opern sein. Von

den bis jetzt gegebenen 22 verschiedenen Opern ist R. Wagner mit seinen 3 gangbaren allein mit 10 Vorstellungen, Meyerbeer mit 2, Marschner mit 1, Donizetti mit 1, C. Conrad mit 2, Flotow mit 4, Bellini mit 1, Auber mit 3, Weber mit 2, Mozart mit 2, Adam mit 1, und Gläser mit 1 vertreten. Neu war Lohengrin von R. Wagner, — die Sängerfahrt von C. Conrad, und Indra von Flotow. Euryanthe wurde neu einstudirt und gehört zu den gelungensten Vorstellungen. Ein hiesiger Referent sagt bei Beurtheilung der Oper: „Das Schicksal übt hier, so hoffen wir mit Zuversicht, eine schöne Vergeltung, denn wir leben der Ueberzeugung, wo Wagner, als würdigster Schüler Weber's, mit seinen Opern Platz greift, muß Euryanthe endlich ihre allgemeine Anerkennung finden und so wird der Schüler dazu beitragen, diejenige Oper seines Lehrers zur vollen Geltung zu bringen, welche früher von einigen Sachverständigen wie von Nichtkennern mit Unrecht angefeindet worden ist, wenn gleich sie unbedingt zu den Meisterwerken gehört." — Die Partien waren durchweg gut besetzt: Frl. Rochlitz — Euryanthe — hatte vielen Fleiß auf ihre so schwere Rolle verwandt und gefiel trotz dem Mad. Köster-Schlegel noch lebhaft darin bei uns in Erinnerung steht. Hr. Kühne — Adolar — errang sich den höchsten Preis bei der Vorstellung und war so vorzüglich, daß wir diese Partie zu keiner Zeit hier besser gehört haben. Hr. Hinze — Lysiart — und Mad. Oswald — Eglantine — setzten dem Ganzen die Krone auf und waren vollkommen an ihrem Platze. Letzte Partie sahen wir bisher nur immer von Anfängern, außerordentlich war daher die Wirkung, welche Mad. Oswald als geschulte Sängerin darin erzielte. Chor und Orchester waren lobenswerth und leisteten unter ihren sichern Führer Hrn. Musikdirector Mühlenbruch Ausgezeichnetes. Die Intendantur hatte die Oper pompös ausgestattet, die Burg im letzten Acte war großartig, die Costüms brillant. Noch lange wird der Genuß dieser reizend schönen Oper bei uns fortleben.

Der Hofmusikus Nikolai feierte am 16ten April sein 50jähriges Dienstjubiläum; die Feier wurde durch eine herzliche Anrede an dem Jubilar von den Intendanten Hrn. Geheimenhofrath Zöllner im Concertsaale des Schauspielhauses eröffnet, hierauf ihm ein Rescript von Sr. K. H. dem Großherzoge übergeben mit einer Zusicherung von 150 Thalern, ein anderes von der Frau Großherzogin Alexandrine sehr huldreichen Inhaltes, begleitet mit einer schweren goldnen Halskette. Durch die besondere Munificenz des Herrn Intendanten war es der immer jetzt kleiner werdenden Kapelle möglich, dem Jubilar einen silbernen Pokal mit passenden Emblemen zu verehren.

Zwickau. Trotz mancherlei localer Hemmnisse brachte der verflossene Winter uns doch mehrere schöne Blüthen des hiesigen Kunstlebens. Dr. Emanuel Klitzsch gab Ende Januar ein großes Instrumentalconcert, worin neben Mendelssohn's „Sommernachtstraum" und Weber's „Freischütz-Ouvertüre" besonders die C-Moll-Symphonie electrisirend wirkte. Die Gesangpartien waren in den Händen der Frl. Frederika Andre aus Schweden. Sie trug die Concertscene von Beethoven vor und Scene und Arie aus der „Martha" von Flotow. Füllte auch ihre Stimme nicht ganz den mit 600 Zuhörern gefüllten großen Raum des Saales, so zeigte sie sich doch als eine gebildete Sängerin, die unter guter Leitung ihre Studien gemacht. Ihre Auffassung war edel und poetisch und ersetzte, was die Stimme an größerer Fülle vermissen ließ. Die zarteren Partien in der Beethoven'schen Arie wußte sie mit großer Innigkeit wiederzugeben, dagegen erheischen die leidenschaftlichen mehr Ton und Bedeutung. — Im Februar führte die Singakademie unter Leitung ihres Directors, Dr. Em. Klitzsch, die „Schöpfung" auf und der philharmonische Verein, unter derselben Leitung, feierte sein Stiftungsfest durch ein Concert vor einem dazu geladenen Publikum. Außer mehreren andern Gesangspiècen wirkten vorzüglich die Müllerlieder von Carl Zöllner entschieden auf die Zuhörer.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. E. Horzalka, Op. 62. Phantasiebilder für Pianoforte. Wien, Mechetti. Nr. 1—4. à 10 Ngr.

Die vier „Fantasiebilder" heißen: Liebesscene, Fahrt am See, Bolero und Pastorale. Ihr Kunstwerth ist höchst unbedeutend und sie erheben sich nicht über die gewöhnliche Salonklimperei. Technische Schwierigkeiten sind nicht vorhanden, wenigstens keine solchen, die nicht jeder einigermaßen geschickte Dilettant überwinden könnte. Alte und abgenutzte Figuren und Phrasen kommen in großer Menge vor.

W. Deichert, Op. 8. El Chilote. Barcarole pour Piano. Hamburg, Niemeyer. ⅔ Thlr.

— — —, Op. 9. Samacueca. Baile y canto chileno compuesta. Ebend. Ohne Preisangabe.

— — —, Op. 11. La Graciosa. Valse brillante pour le Piano. Ebend. Ohne Preisangabe.

— — —, Op. 12. Deux Mazourkas pour le Piano. Ebend. ½ Thlr.

— — —, Op. 13. La Chilena. Cancian popular arreglada y variada para el Piano. Ebend. ⅔ Thlr.

— — —, Op. 14. Tarantella pour Piano. Ebend. ⅔ Thlr.

— — —, Op. 15. Deux Inspirations: Nr. 1. Chanson d'amour chilien, Nr. 2. La Cascade, pour Piano. Ebend. Ohne Preisangabe.

Diese sämmtlichen Compositionen zeigen Geschick und Geschmack in der Behandlung des Instrumentes und reihen sich den besseren Erzeugnissen der Unterhaltungsmusik an. Ein besonderes Interesse erhalten die meisten derselben dadurch, daß zu ihnen Nationalmelodien des fernen Chile, wo der Componist wahrscheinlich lebt, benutzt sind.

Adolph Kullak, Op. 9. Nocturne pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.

Ein mit Geschick und Geschmack geschriebenes, sehr schwieriges Salonstück, dessen geistiger Inhalt zwar nicht von hoher Bedeutung, doch auch nicht trivial zu nennen ist.

Ch. B. Lysberg, Op. 31. Sérénade pour Piano. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.

— — —, Op. 32. Tarantelle pour Piano. Ebend. 15 Ngr.

— — —, Op. 33. Carillon. Impromptu pour Piano. Ebend. 10 Ngr.

— — —, Op. 34. La Fontaine. Idylle pour Piano. Ebend. 12½ Ngr.

— — —, Op. 35. Bohémienne. Caprice pour le Piano. Ebend. 15 Ngr.

— — —, Op. 36. Deux Rêveries pour le Piano. Nr. 1. Le Crepuscule, Nr. 2. L'Aube. Ebend. 15 Ngr.

Etwas Neues und Besonderes wird in den sämmtlichen vorliegenden Werkchen nicht geboten, es halten diese sich vielmehr in der Sphäre der gewöhnlichen, bei einer gewissen Art von Dilettanten sehr beliebten Salonmusik. Der Kopf wird dabei nicht sehr in Anspruch genommen, ebenso wenig das Herz, desto mehr aber die Finger, denn die Stücke bieten oft nicht ganz unbedeutende Schwierigkeiten dar und verlangen einen technisch tüchtigen Spieler, wenn auch selbst in der übrigens geschickten Behandlung des Instrumentes sich keine Spur von Originalität oder auch nur das Streben zeigt, aus dem bereits sehr ausgefahrenen Geleise des modernen Salon-Clavierspiels herauszugehen.

Intelligenzblatt.

Bei *Otto Wigand* in Leipzig ist so eben erschienen:

Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst.

Herausgegeben von Otto Wigand.

Erster Band. Zweites Heft. gr. 8. Brosch. 20 Ngr.

Inhalt:

1. Die bewegenden Kräfte des deutschen Staatslebens und ihr Verhältniss zu den nationalen Bestrebungen.
2. Haltung der klerikalen Presse im badischen Kirchenstreit.
3. Die Schweiz und ihr Verhältniss zu Deutschland.
4. Deutsche Dorfgeschichten.
5. Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft.
6. Deutsche Schwindel. Ein Beitrag zur Geschichte der Gegenwart.
7. Die musikalische Saison in Leipzig im Winter 1853—54.
8. Arago's sämmtliche Werke (Kritik).

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 18.** Den 28. April 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Orpheus von Gluck. — Zur Beantwortung einiger ästhetischer Fragen (Schluß). — Recensionen: J. C. Eschmann, Op. 18. J. C. Kessler, Op. 49. C. Evers, Op. 51. — Reisebriefe aus Thüringen. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger.

Orpheus von Gluck.

Von

Franz Liszt.

Während der zwanzigjährigen Regierung des Großherzogs Carl Friedrich hatte man in Weimar den 16ten Februar als Geburtstag der Frau Großfürstin Maria Paulowna durch eine Theater-Festvorstellung gefeiert. Obgleich in diesem Jahre die Wittwentrauer ihr nicht erlaubte anwesend zu sein, war nichtsdestoweniger das Theater erleuchtet und gefüllt, als wenn sie selbst gegenwärtig gewesen wäre. Man hatte diesmal Orpheus von Gluck einstudirt, und es gereicht der Intendanz die getroffene Wahl zum entschiedensten Lobe. Man kann nicht fest genug an dem Grundsatz halten, welcher in mehreren deutschen Residenzen mit bestem Erfolg beobachtet wird, daß es Aufgabe der Hofbühnen ist, zu ähnlichen Gelegenheiten, wo man zu Ehren hoher Personen außergewöhnlichen Aufwand an Scenerie und Ausstattung wendet, auch nur solche Kunstwerke zu wählen, die an Werth und Bedeutung der Festfeier würdig sind, zu deren Verschönerung die Kunst ihrerseits beitragen soll. Da das Publikum im Allgemeinen weder so cultivirt ist noch feinen Geschmack genug besitzt, um sich mit großem Eifer zur Aufführung ernster Schöpfungen herzuzudrängen, welche in ihrer majestätischen Diction Jahrhunderte lang bewundert werden, so ist es ersprießlich, es an solchen Tagen damit bekannt zu machen, wo soziale Convenienzen und loyale Neugier es in's Theater ziehen, was auch auf dem Zettel stehen möge. Möchte selbst ein nicht unbeträchtlicher Theil der Zuhörer mehr Gefallen an weniger hochstehenden Productionen finden, oder mittelmäßige und banale ganz offenherzig vorziehen, so dürfen gerade in diesem speciellen Fall die Hoftheater solchen untergeordneten Ansprüchen am wenigsten Rechnung tragen; sie müssen ihre Achtung für die Kunst an den Tag legen, deren Interessen sie zu vertreten bestimmt sind, indem sie den Königen und Fürsten zu ihren Festen nur das Schönste, Edelste, innerlich Werthvollste darbringen, was die Kunst ihnen zu Gebot stellt. Und wenn Diejenigen von Langeweile heimgesucht werden, welche die hohe Sprache nicht verstehen, welche die Kunst als die zu solchen Gelegenheiten einzig angemessene spricht, möge man bedenken, daß die Kunst

wie alle Gewalten ihre Schicklichkeitsgesetze, ihre Etiquette hat, und daß selbst Solche, denen das Verständniß für ihre tiefere Bedeutung verschlossen ist, sich nach ihnen zu richten, ihnen achtungsvolle Berücksichtigung zu zollen haben.

Gluck's Orpheus ist eine der ersten Schöpfungen des großen Meisters, durch welche dramatischer Ausdruck und Wahrheit in die Oper eingeführt wurden. Wir bemerken in ihr jene Naivität und Bescheidenheit, jenes sparsame Haushalten in Anwendung der Mittel, welche wir meistens da wahrnehmen, wo eine Kunst auf neubetretenen Wegen einhergeht — verbunden mit einer bewundernswerthen Unmittelbarkeit des Ausdrucks, wie sie im Laufe späterer Entwickelung oft kaum wiederzufinden ist. In der Behandlung des Mythus von der Höllenfahrt des Orpheus sieht Gluck von den symbolischen und prophetischen Beziehungen ab, welche die Mythendeutung darin finden wollte, oder gesucht hat. Für ihn ist Orpheus kein übermenschliches Wesen, kein Gott oder Halbgott, nicht ein Genius, der die Menschheit einen Schritt weiter führt auf der Bahn zur Vollendung; er ist nur ein um den Verlust der Geliebten trauernder Gatte, dessen Schmerz in den ergreifendsten Tönen laut wird. Es möchte schwer sein, die tiefe Trauer um den Tod eines von der Huldigung und Zuneigung Aller liebgehegten Wesens richtiger und treuer zu schildern, als es hier im ersten Chor und Gebet geschehen ist. In den Klagen des Orpheus begegnen wir nicht der leisesten Spur düsteren Verzagens, leidenschaftlichen Haderns mit der Strenge des Geschicks. Sein Schmerz ist unheilbar, aber mild, wie das Gedenken einer wolkenlosen, ungetrübten Liebe. Wir vernehmen nicht die erschütternde Klage um ein mit dem Mark des Herzens und mit Thränen errungenes und geweihtes Glück, dessen Verlust wir um so leidenschaftlicher betrauern, je schwerer wir es erkämpft haben. Es tritt uns nicht eine jener gewaltigen Naturen entgegen, in denen der Stolz blutet, während die Liebe weint. Wir haben es nur mit dem Ausdruck eines edlen, rein menschlichen Schmerzes zu thun, der uns mit der ganzen Tiefe einer unaussprechlichen Melancholie ergreift. Es ist diese Erscheinung überhaupt an den Charakteren Gluck's wahrzunehmen. Er geht nicht darauf aus, Leidenschaften besonderer excentrischer Individualitäten darzustellen, deren Auftreten einen ungewohnten, ausnahmsweisen Charakter hat; seine Stärke zeigt sich hauptsächlich darin, das allgemein menschliche Fühlen in seiner ganzen Intensität zur Geltung zu bringen. Nicht Liebe, Zorn oder Haß einer bestimmten Persönlichkeit sucht er zu vergegenwärtigen, sondern es tragen Liebe, Zorn und Haß, wie ihnen in den Werken dieses Meisters Ausdruck verliehen ist, vielmehr das Gepräge des allgemein Menschlichen, wie es eben in jedes fühlenden Menschen Brust mehr oder minder sich geltend macht. Vielleicht liegt darin eine Erklärung für die geringere Anzahl der Bewunderer dieses Meisters, so wie aber auch zugleich für den großen Enthusiasmus dieser Wenigeren. Das große Publikum fühlt seine Phantasie lieber von außerordentlichen, ungewöhnlichen Dingen erregt und beschäftigt, als von diesen einfachen, aber aus der Tiefe der menschlichen Seele geschöpften Klängen. Die aber, die mit Empfindung ihnen lauschen, fühlen sich ergriffen wie kaum anderswo von dieser ungeschminkten, unverstellten und niemals übertriebenen Darstellung rein menschlicher Innerlichkeit. Sie werden eine gewisse Aehnlichkeit des Eindrucks herausfühlen, die das Anhören dieser Musik mit dem Anschauen antiker Bildwerke gemein hat. Hier wie dort Schönheit der Formen, zauberische Anmuth der Umrisse, hier wie dort dieselbe Ruhe in der Kraft, dieselbe imponirende und doch anziehende Wirkung, die uns erhebt, indem sie uns rührt.

Die Scene des Orpheus im Tartarus, in welcher das seiner Seele inwohnende Gefühl den Widerstand der Dämonen bewältigt, ist zu allgemein als classisch anerkannt und bewundert, als daß wir hier zu ihrem Lobe etwas zufügen dürften. Orpheus Eintritt in's Elysium ist durch jene Friedlichkeit und Beseligung charakterisirt, welche die Seele in ruhigem Flug hinträgt zu den reinen Regionen des Schattenreiches, in welchem das Alterthum den Begriff der Seligkeit nur noch wie ein Ruhen von allen Schmerzen auffaßte. Die Scene zwischen Orpheus und Euridice setzt bedeutende dramatische Begabung bei den Sängern voraus, soll sie anders ihre ganze Wirksamkeit zur Geltung bringen. Bei der Einfachheit der Mittel, die der Componist hier anwendete, stellt der Zuschauer gesteigerte Ansprüche an die selbstkräftige Bethätigung der beiden Darstellenden, sofern sein Interesse bleibend wach erhalten werden soll.

Das Genie besteht absolut in sich selbst als geheimthätige Kraft, als Fähigkeit des Schaffens, Erfindens, freier Inspiration oder Hellsehen. Es spricht das Wort aus, an welchem Andere buchstabiren, es findet das Geheimniß, welches Andere suchen, es sieht Licht, wo die Andern umhertappen; es führt aus, wo Andere erst spät Nothwendigkeit und Gelegenheit wahrnehmen; — aber die Sphäre seines Handelns, die Form in der es sich kundgiebt, die Feststellung seiner Art und Weise, die Farbe seines Banners, die Richtung seiner Bestrebungen hängt von dem Medium ab, in welches die Natur den Genius versetzt hat, von der Zeit, zu welcher er erscheint, vom Orte, von den Ideen, in deren Schoos er erwächst.

Die von seinen Zeitgenossen gewonnenen Begriffe benutzt er als Piedestal, von welchem aus er einen scharfen Blick in die Vergangenheit oder Zukunft wirft; in die Vergangenheit, um sie zu resümiren, um ihre Ideen, Gefühlsweise und Formen in so vollkommene Typen zu fassen, daß sie unnachahmlich bleiben; in die Zukunft, um weissagend das erste Senkblei in ihre Tiefe zu werfen, ihr Räthsel zu enthüllen, ihr die Wege zu bereiten. Gluck war in diesem letzten Fall. Durch seine Anstrebungen eine innigere Vereinigung zwischen Poesie und Musik, zwischen dem poetischen Wesen des Drama's und der musikalischen Deelamation zu erzielen, versuchte er einen Jahrhunderte lang brachgelegenen Acker, welcher des Sämannes harrte, urbar zu machen, er baute das Prodrom zu einem Monument, welches vielleicht noch seiner Vollendung entgegensieht.

Gluck wurde zu einer Zeit geboren, wo die Musik, nachdem sie zu einer hinlänglichen Entwicklung der Harmonie gediehen war, neue Hülfsquellen suchte und sich immer mehr mit der Ausbildung ihrer dramatischen Mittel beschäftigte. Der Kirchenstyl, obgleich man ihn mit Fleiß und Achtung cultivirte und fortfuhr ihn den genre sublime zu nennen, fing bei alledem schon an mehr als Gegenstand für Kenner als für Liebhaber betrachtet zu werden. Die Oper zog immer mächtiger die vorzüglichsten Componisten, die gran maestri an. Der Uebergang machte sich fühlbar und wenn glänzende Namen wie Haydn, Mozart, Paesiello, Cherubini noch lange ihre Kräfte dem heiligen Dienst widmeten, so verschmähte doch keiner unter ihnen länger die Oper, und es wuchs die Anzahl derer, welche sich ausschließlich ihr widmeten. Nachdem unsere Kunst ihre ersten Schritte auf religiösem Boden gethan hatte, wie die Poesie mehr als eines Volkes, nahte der Augenblick, wo sie auf weltliches Gebiet hinüberschreiten und dort mit mächtigem Magnet die grandiosesten Erscheinungen in Poesie und Literatur an sich ziehen sollte, um ihnen in Drama und Lyrik, durch Deelamation und Instrumentation die ganze Intensität ihres Ausdrucks, die volle Gewalt ihrer Sprache, das Relief ihres Colorits und den Glanz ihrer Tonstrahlen zu leihen. Gluck begnügte sich mit einem einzigen vierstimmigen De profundis und concentrirte alle seine Kraft auf die Oper. Indem er durch vollständiges Identificiren ihrer Accente der Musik und Poesie eine neue bewegende Kraft verlieh, bewies er einen seltenen Scharfblick in die Zukunft seiner Kunst, er pflanzte das Richtscheit der Bahn auf, die sie zu wandeln hatte, er warf das Saatkorn einer Idee aus, welche ihrer vollständigen Fruchtentfaltung noch heute entgegengeht. —

Die Kirchenmusik war nicht darauf ausgegangen die Versette und Texte zu accentuiren; es genügte ihr durch die Gesammtheit ihres Tonbaues die Empfindungen anzuregen, welche ihrem allgemeinen, feierlichen, klagenden oder jubelnden Sinn entsprach. Es war ihr auf diese Weise gelungen, Wirkungen von grandioser Schönheit zu erreichen, die aber nothwendig mit der Zeit durch eine gewisse Einförmigkeit der Wiederholung sich schwächen und erschöpfen mußten. Die Oper hatte wenig mit Fuge und Contrapunkt zu schaffen, sie legte nur auf Melodie Gewicht, auf Kehlfertigkeit und sinnlichen Tongenuß. Man kümmerte sich nicht viel darum, der Melodie mehr als einen beiläufig dem Sinn ihrer Worte sich nähernden Charakter zu geben, so daß man den Text leicht ändern, ja ganz mit einem andern vertauschen konnte. Gluck stellte zuerst die Forderung, daß das Gedicht einer Oper nach poetisch motivirten und wirklich tragischen Vorlagen entworfen werde; er verlangte Situationen von ergreifendem Interesse, Dialoge in erhabenem Styl und genaue Reproduction ihres geistigen Inhaltes durch die Musik; sie sollte an die Conturen der in dem Text enthaltenen Idee wie ein feuchtes Gewand sich anschmiegen; er prätendirte die Einführung einer adäquaten Verbindung, einer Art Wesenheit des Gedankens und seiner musikalischen Deelamation, des dramatischen Sinnes der Situation und ihrer musikalischen Behandlungsart und entschied sich entschlossen für Aufopferung des bestehenden conventionellen Operngleises, des stereotypen Zuschnittes der herrschenden Formen, welcher auf effectvolles Contrastiren der verschiedenen Stimmregister berechnet war und nach dieser Rücksicht den Bau und die Folge von Arien, Duetten, Terzetten ꝛc. bedingte; er dehnte das Recitativ aus, er hob es nicht allein aus seiner früheren Bedeutungslosigkeit, er verschmolz es je nach der erforderlichen Stimmung mit dem Arioso, vermischte es mit dem Cantabile; er verwebte es mit der Melodie selbst. — Die Opposition, die sich gegen ihn erhob, hätte jeden minder kräftigen Genius zermalmen müssen. Piccini sah sich als den Vertreter der *wahren, reinen* Musik an, die man um *ihrer selbst* willen genießt; er warf sich zum Kämpfer für altes *wohlbekanntes* Recht und herkömmlichen Gebrauch auf, für die *Melodie*, (wie man schon damals sagte) für die geheiligten Formen, in welchen die Mischung verschiedener Motive, die Abwechselung der Ragout's einen wahren und alleinigen Ohrenschmaus bildet. Seine Parteigänger häuften in Büchern und Brochüren die Angriffe auf den Autor des Orpheus, den sie als einen Herostrates darstellten, welcher die zerstörende Fackel in den Tempel der höchsten melodischen Göttin werfe. Nie hat eine Frage der Kunst einen so heftigen, an Repressalien und Vorfällen so

fruchtbaren, einen so leidenschaftlichen und hartnäckigen Krieg hervorgerufen, wie der Streit der Gluckisten und Piccinisten war. Und in der That war die Veranlassung bedeutend genug. Es handelte sich darum, ob die Musik in einem ihr zu enggewordenen Raume sich verzehren sollte, oder ob ihr ein unabsehbar weites neues Feld zu eröffnen sei; ob sie verkommen sollte in einer Form, die sich sichtbar abnutzte, oder ob sie den Eigenschaften ihrer Natur zufolge, dazu berufen war, eine Reihe von Umgestaltungen zu durchlaufen, von deren letzten Zielen wir uns zur Zeit noch kein bestimmtes Bild entwerfen können. Es wäre im gegenwärtigen Moment nicht uninteressant, wo so viele Bücher und Brochüren für und wider verschiedene Systeme veröffentlicht werden, deren eines sich der Bühne allmälig bemächtigen wird, während das Andere sie eifrig vertheidigt, die Analogien aufzusuchen, welche zwischen den Argumenten der damaligen Parteien und denen bestehen möchten, welche die Anhänger der verschiedenen jetzigen Meinungen geltend machen, indem sie einen ähnlichen Krieg wie der damalige war, unter andern Namen und Formen mit andern Endzielen fortführen.

Hatte Gluck einen klaren Blick in alle Consequenzen, welchen durch seine Prämissen Bahn gemacht war? Selten vermögen Diejenigen, welche an der Spitze ihrer Schwadronen im dichten Handgemenge kämpfen, die Anführer der kühnen Phalanxen, deren Mission es ist, Posten, die von dem menschlichen Geist noch unbesetzt geblieben sind, im Sturm zu nehmen, selten können sie die Wichtigkeit ihrer Einzelkämpfe für die ganze Schlachtordnung erkennen, deren unsichtbarer Leiter die Vorsehung ist. Wenn dieser große Musiker nicht voraussah, daß ein Tag kommen würde, an welchem das musikalische Drama seine literarischen Prätensionen viel weiter ausdehnen würde, als er es für möglich erachten konnte, wenn er die Wichtigkeit, welche Scribe und Meyerbeer in der Oper auf die Situation legen und welche Wagner für die Charaktere verlangen würde, nur gleichsam in seinen Werken voraussagte, wenn er nicht daran dachte, daß fortschreitend auf den von ihm gebahnten Wegen, funfzig Jahre nach seinem Tode, die Kunst unwiderstehlich dahin tendiren würde, ihr Bestehen innig mit dem Bestehen der Poesie zu verweben, ihre Meisterwerke denen der großen Poesie und Literatur in vocalen und instrumentalen Erzeugnissen zu associiren, indem sie sich ihrer herrlichsten Werke gleich Gerüsten bemächtigt, indem sie dieselben mit ihren Gemälden schmückt, mit ihren prismatischen Geweben bedeckt, mit ihren Blumengewinden verziert, so auf der Scene wie im Concert, in der Cantate wie in dem Lied — so war er nichts destoweniger der Vorbote, der glorreiche Herold dieser Periode, welche seit zwanzig Jahren zunimmt an Ruhm wie an bedeutenden Repräsentanten. Gleichgroß als Poet wie als Musiker, insofern er das Schöne eben so vollkommen mit dem Geist als mit dem Gefühl erfaßte, wies Gluck zu seinem ewigen Ruhm die poetische Entwicklung der Musik auf ihr nächstes Ziel hin. Zu diesem Endzweck konnte er nicht wie mit einem Zauberschlag alles hervorrufen, was seitdem geschehen ist, um die Arbeiten und Inspirationen der beiden Künste ineinander aufgehen zu lassen. Ihm galt es vor Allem und zunächst den großen declamatorischen Styl zu schaffen und merkwürdig! sein unmittelbarster Nachfolger in diesem Genre, der am vollständigsten durchdrungen war von seinen Principien, sein Majoratserbe in der Wahrheit des Ausdruckes, welchem er einen bis dahin unerhörten Glanz verlieh, war ein Genie, welches der lyrischen Poesie alles aneignete, was Gluck der musikalischen Tragödie revindicirt hatte: Schubert. Diese Abstammung läßt sich verschiedenartig nachweisen, wir behalten uns vor dies anderswo ausführlich zu thun, und begnügen uns für heute anzudeuten wie wir die Verwandtschaft dieser beiden Geister verstehen. Müsset betitelt eine seiner Schriften: Un spectacle dans un fauteuil. Wir können dabei nicht umhin an Schubert zu denken. Aus dem kleinsten Lied wird bei ihm oft eine Miniaturoper voll tragischer und dramatischer Passion. Oft nimmt er unwillkührlich zum Recitativ seine Zuflucht und wie Gluck hebt er jede Nüance der poetischen Idee, oft ein einzelnes hervortretendes Wort durch den entsprechenden musikalischen Ausdruck hervor. — Weber ist mit Gluck durch zarte, durchsichtige Fäden verbunden, während Spontini den declamatorischen Styl mit der meisten Pracht und dem größten Glanz fortsetzte, zu dessen Aufrechterhaltung in der französischen Schule Méhul und Gretry in ihrer Weise beitrugen.

Zur Beantwortung einiger ästhetischer Fragen

bei Gelegenheit von Riehl's „musikalischen Charakterköpfen".

(Schluß.)

Eine zweite Thesis des Hrn. Riehl spricht sich in folgender Stelle aus: „Zum Andern wollte ich Proben liefern, wie die Geschichte der Musik, die so isolirt abgehandelt zu werden pflegt, daß man in den meisten Geschichtsbüchern der Tonkunst nichts als Him-

mel und Musikanten sieht, in ihrem organischen Zusammenhange gefaßt werden müsse mit der übrigen Kunstgeschichte, der Literaturgeschichte und der gesammten Kulturgeschichte."

Jeder verständige und denkende Musiker wird sich nothwendigerweise dem Gedanken, den Hr. Riehl hier zur Sprache bringt, zustimmend anschließen und ihm sicher Dank dafür wissen, ihn an dieser Stelle ebenso kräftig formulirt als auf mehr als einer Seite seines Buches außerdem scharfsinnig erörtert zu haben. Wir sind von der Richtigkeit dieses Gedankens selbst so sehr durchdrungen, daß wir ein lebhaftes Bedauern empfinden, betreffs eines der Hauptpunkte seiner Anwendung mit dem Hrn. Verfasser in entschiedenen Zwiespalt gerathen zu müssen. Indem wir vollkommen seine Ueberzeugung von der Unzertrennlichkeit der Geschichte der Musik mit der Culturgeschichte überhaupt theilen, so wie ferner, daß bei dem großen Einflusse des sittlichen Zustandes der Geister auf ihre Entwickelung, in Zukunft nun auch das umgekehrte Verhältniß, der Einfluß der Musik ihrerseits auf den sittlichen Zustand der Geister in Aussicht stehen kann, vermögen wir dennoch nicht in die trostlose Klage einzustimmen: daß die Vergangenheit nun einmal vergangen ist. —

Es finden sich in dem vorliegenden Buche zwei Kapitel, die sich entschieden als zu den besseren gehörig bemerkbar machen; der Titel ist: *Bach und Mendelssohn aus dem socialen Gesichtspunkte.* Indem wir sein Urtheil über Bach und Mendelssohn im Uebrigen durchgängig unterschreiben, besonders seine Charakteristik des „Conventionellen", was in des Letzteren Talent liegt, und uns zu gar keiner Einwendung gegen das, was auf den, diesen Tonsetzern gewidmeten Blättern *direct* und *positiv* ausgesprochen wird, veranlaßt fühlen, können wir doch nicht umhin gegen eine Schlußfolgerung, die uns beim aufmerksamen Lesen dieser Blätter entgegentrat, und deren Richtigkeit mindestens sehr problematisch sein dürfte, zu protestiren. Der Verfasser macht es sich zur Aufgabe, Bach's ganze Ueberlegenheit vor Mendelssohn darzulegen: vollkommen einverstanden. Sodann schreibt er jedoch diese Unterschiedenheit der verschiedenen Lebensweise und gesellschaftlichen Stellung beider Musiker zu. Hier hört unser Einvernehmen mit Hrn. Riehl auf. Wir halten nicht dafür, daß es nicht durchaus und *unumgänglich* nothwendig sei, als Thomascantor zu fungiren und mit der gebildeten Gesellschaft in keinem Verkehr zu stehen, um — ein großes musikalisches Genie zu sein. Wir glauben ebensowenig, daß die bürgerliche Einförmigkeit von Bach's Lebensweise sich als die Quelle seiner Inspirationen erwiesen, als daß in Mendelssohn's Umgange mit der eleganten und gebildeten Welt die seinige versiegt sei. Daß die Biographie Bach's vorzugsweise, wie keine andere, zur Idealisirung des „bürgerlichen" Standes eigene, ist nicht zu bestreiten und es hat uns ein wahrhaftes Vergnügen — für Hrn. Riehl — bereitet, zu sehen, welchen Vortheil er aus diesem Umstande zu ziehen gewußt hat. So gut es nach den Lehrsätzen der christlichen Kirche keinen gesellschaftlichen Stand giebt, „in dem man nicht selig werden könnte", so gut muß die Literatur zugeben, daß es nicht Amt noch Stand gebe, die nicht einer poetischen Darstellung fähig seien, sobald eben Stand und Amt mit Liebe und mit Ehren aufrecht erhalten und ausgeübt werden. Der Stand des Bürgerthums, wie der des Adels, des Künstlers und Bauers hat seine besonderen, ihm eigenthümlichen Vorzüge, die gerade auf seinem Boden nur gedeihen und deren Glanz die Phantasie rege machen kann. Wir gehen sogar in unserem Wunsche, uns in diesem Punkte so wenig als möglich von dem Verfasser zu entfernen, so weit, ihm zuzugeben, daß es Künstler giebt, deren Natur diese ruhige, einförmige, ehrbare Existenz, deren Wurzeln durch Tiefe und deren Früchte durch späte Reife sich auszeichnen, eine Existenz, die glanzlos in der Nähe, achtunggebietend von Ferne in Ausdauer, Geduld und Selbstverleugnung besteht, nicht nur zu ertragen vermag, sondern geradezu erheischt. Aber wir müssen von Hrn. Riehl's Meinung durchaus abweichen, wenn er zu verstehen giebt, daß der Künstler im Allgemeinen seinen Neigungen Gewalt anthun sollte, wenn sie mit denen Bach's nicht übereinstimmen und seine Lebenslaufbahn nach der seinigen ummodeln. Wir sehen nirgends, daß es möglich zu hoffen, oder auch heilsam zu wünschen wäre, daß jeder große Künstler sich zu Herzen nähme, sein Leben dem Johann Sebastian Bach's ähnlich zu gestalten und seine stille Genügsamkeit mit einem stillen Stück Brod nachzuahmen. Bei aller aufrichtigen Bewunderung jener bescheidenen Arbeitsliebe, die ihn seine eigenen Werke in unveränderlichem Gleichmuthe stechen ließ, können wir uns nicht überreden, daß sein Genius Geringeres geleistet haben würde, wenn man ihm diese Mühe erspart hätte. Deßwegen weil es Charaktere giebt, die über gewissen Prüfungen stehen, darf man daraus noch nicht schließen, daß es gut wäre, diese Prüfungen allen Charakteren aufzuerlegen. Wenn wir vor uns den Fall jener seltenen Schicksalsgunst haben, daß bei einem ausgezeichneten Manne große sittliche und geistige Eigenschaften in vollkommener Harmonie mit seinen äußeren Lebensverhältnissen sich befinden, so läßt sich hieraus noch nicht so obenhin die Entscheidung ziehen, ob es der seinen sittlichen und geistigen Eigenschaften entsprechende Charakter

war, der ihn bestimmte, sich den äußeren Bedingungen seines Geschickes zu fügen, oder ob es diese letzteren waren, die seinen Charakter zu denjenigen stempelten, als welcher er uns erscheint. Offenbar wird eine Art Wechselwirkung Beider auf einander durch die Zeit wesentlich unterstützt; dennoch bedarf es eines gewissen angebornen Hanges eines Individuums für seine eigenthümliche Lebensweise, damit diese seiner Geistesthätigkeit ein unzerstörbares Siegel aufdrücke. Es steht für uns ziemlich außer allem Zweifel, daß es die dem Bach'schen Genius eigenen Formen waren, die ihn jenem kleinbürgerlichen Leben zuneigten, in welchem er die seiner ruhigen und normalen Entwicklung günstigsten Bedingungen vorfand, da diese ja selbst, frei von allen an das Abnorme streifenden Elementen, das Gepräge ungetrübter Ruhe trägt. Wenn wir einen Ueberblick auf die Geschicke großer Künstler werfen, so sind wir genöthigt, zu der Zahl der Ausnahmen, ja phänomenaler Erscheinungen, die in Bach bewundernswürdige Vereinigung so kühnen *Genies* mit so *solidem* Charakter, zu rechnen. Die Ausnahme ist nicht Regel. Weil in der Musikgeschichte die Gestalt Bach's sich so groß und schön, so erhaben durch die innerste Harmonie seines Menschen- und Künstlerlebens hervorhebt, so wird man damit doch den Beweis schuldig bleiben müssen, daß die Mehrzahl jener großen Männer, deren Genius auf eine Art Ebenbürtigkeit mit dem seinigen Anspruch machen darf, nun gerade diesem Vorbilde hätten nachstreben und nachwandeln sollen. Jene innere Genugthuung, jene Heiterkeit des Geistes und Gemüthsruhe, welche der Moralist mit Recht als die unausbleibliche Belohnung redlichen und stillen Fleißes schildert, muß nicht *unfehlbar* auch das Theil des Künstlers werden, dessen Arbeit weder mit der des Handwerkers, noch der des Gelehrten in eine Linie gestellt werden kann. Jene Arbeit, welche die Begeisterung, die Eingebung als Stoff zur Arbeit selbst zu erwarten hat, vermag nicht in Gewohnheitsarbeit überzugehn. Es giebt allerdings Künstler, und zwar große Berühmtheiten unter diesen sogar, welche in der bloßen Erwartung künstlerischer Begeisterung geschaffen haben, allein wir sehen nichts Ersprießliches für die Kunst darin, daß deren Anzahl sich mehre, da *sie* für ihre Annalen und Epochen nur diejenigen Werke als mitzählend berücksichtigt, die ihre Entstehung wirklicher künstlerischer Begeisterung verdanken.

Hr. Riehl hegt eine ganz besondere Abneigung vor dem „*vagabundirenden Künstlerleben*". Wir wollen hier nicht jener alten Ueberlieferungen Erwähnung thun, die uns schon vom Homer und den griechischen Rhapsoden erzählen, wie sie von Stadt zu Stadt wanderten und die Iliade auf den öffentlichen Plätzen absangen, noch der Minstrel's und Troubadoure des Mittelalters, die sich von Schloß zu Schloß begaben, um ihre Romanzen und Minnelieder vorzutragen, noch auch der Barden, die von Fest zu Fest geladen wurden, um Geschichten von Heldenthaten und gefühlsergreifende Balladen abzusingen. Dies Alles könnte ja vielleicht in das Gebiet des Mythus, der Fabel gehören? — Es genügt uns hier, in Erinnerung zu bringen, daß J. S. Bach nicht sein ganzes Leben hindurch Cantor an der Thomaskirche war. In Eisenach geboren, verweilte er lange in Lüneburg, besuchte häufig Hamburg und Lübeck, erhielt dann später als Violinspieler eine Stelle im Weimarischen Orchester, von wo er gleichsam flüchtete, um sich als Organist erst in Arnstadt, dann in Mühlhausen niederzulassen, kehrte von dort nach Weimar wieder zurück, um sich dann nach Cöthen zu begeben und zeigte sich zu verschiedenen Malen theils in Dresden, theils in Berlin. Bringt man die damals mit diesen Reisen verbundenen Schwierigkeiten in Anschlag, so kann man wohl sagen, daß Bach bis zum acht und vierzigsten Lebensjahre (1733), das ungefähr als die Grenzlinie reifen Mannesalters bezeichnet werden kann, ein so „*vagabundirendes*" Leben geführt habe, als irgend welcher andere vagabundirende Künstler. — Nur die letzten siebzehn Jahre seines Daseins widmete er der Stadt Leipzig, was ganz genügend ist, um Leipzig darüber mit gerechtem Stolze zu erfüllen, aber nicht hinreicht, um ihn als einen Mann zu bezeichnen, der sich nie von der Stelle gerührt habe. Selbst Erfolge am Hofe waren ihm durchaus nicht fremd und wir wüßten in Wahrheit nicht, welch' glänzendere Ehre seinem ernsten, strengen Talente hätte angeboten werden können, ihm, der die Dresdner Opernmusik als *Liederei* bezeichnete, als die Nöthigung, sich dieselbe anzuhören, wenn ihn der Churfürst in die Residenz berief. Auch heut zu Tage ist es nichts Seltenes, daß man Künstler, die in ihrer Jugend ein vagabundirendes Künstlerleben geführt haben, beim Herannahen des Alters, wenn das Reisen, was es an Reiz verliert, an Beschwerlichkeiten gewinnt, in den sichren Hafen der Ruhe einlaufen sieht.

Mit großem Vergnügen würden wir Hrn. Riehl unsere Zustimmung erklärt haben, wenn er seine rügende Stimme gegen die Geldgier erhoben hätte, welche heftiger als je zuvor unsere zeitgenössischen Künstler angesteckt zu haben scheint und sie gleich ächtem Seiltänzervolk von Pol zu Pol treibt, nicht um in fernen Ländern Kunst zu verbreiten und — nach Umständen auch zu studiren, sondern um diese Länder pekuniär auszubeuten, ohne hierbei vor den Gefahren selbst Kaliforniens und Australiens zurückzuschrecken. Anstatt dessen richtet der Verfasser seine

zwecklosen Angriffe gegen die so erklärliche und natürliche Reiselust der Künstler überhaupt, die sowohl in dem Wunsche, überhaupt so viel wie möglich von den in aller Welt zerstreuten Meisterwerken der Kunst durch eigene Anschauung kennen zu lernen, als auch dem, sich von dem jeweiligen Zustande der künstlerischen Verhältnisse in jedem Lande persönlich zu unterrichten, ihre genügende Rechtfertigung findet. Es kann in Wirklichkeit zur Entscheidung über den sittlichen Charakter eines Künstlers von nicht der geringsten Bedeutung sein, ob er ein seßhaftes oder ein Reise-Leben führt, ob er als schlichter Bürger oder als großer Weltmann, einfach in Geschmack und Sitte, oder in engem Verkehr mit dem Hofe und mit freigebigem Aufwande lebt; ob er in friedfertiger Ehe mit einer guten, treuen Hausfrau sein Genügen findet, oder um eine zahlreiche Kette geringer oder vornehmer, leichter oder ernster Liebesverhältnisse beneidet wird; ob er mit patriarchalischer Würde die Pflichten eines musterhaften Hausvaters erfüllt oder ob seine Liebe zur Kunst der Anhänglichkeit an seine Familie nur eine untergeordnetere Stelle zuweist. Dieses Alles kommt hierbei nur als äußerlicher Formenunterschied in Betracht. Weil Mozart sinnlichen Ausschweifungen zugeneigt, Beethoven ein Menschenfeind und Händel ein Impresario war, so waren sie alle drei darum nicht weniger würdige Meister ihrer Kunst, als Bach. Findet man in dieser Verschiedenheit ein Räthsel, nun so wird sich dessen Lösung in den psychologischen Tiefen, wo die leidenschaftliche Sehnsucht und der unauslöschliche Durst nach dem Schönen ihre Keime und Blüthen entfalten, schon darbieten: Die Lebensschicksale großer Männer, wie die geistigen Eindrücke, welche sie hervorbringen, verdienen sicherlich mit lebendigster Theilnahme von denen studirt zu werden, die es verlangt, in die Geheimnisse ihres Genius eingeweiht zu werden, denn häufig erklärt das Werk den Künstler, häufiger noch giebt der Künstler die Erklärung seines Werkes; dürfte es aber nicht mindestens gewagt erscheinen, einen bestimmten Lebensstand ausschließlich anpreisen zu wollen, weil er sich zufällig der Entwickelung der Anlagen eines bestimmten Künstlers günstig erwiesen hat?

Alles, was die Byron'sche Schule Verkehrtes und Exzentrisches gefördert hat, kam es nicht aus dem Glauben hervor: um ein großer Dichter zu sein, genüge es, gleich ihm, zu lästern und zu fluchen, und dabei, wenn möglich, ein eben so heiteres Dasein zu führen, als der Meister? Wie viele Cantoren an der Thomasschule sind nicht Nachfolger Bach's geworden, ohne daß einer derselben ein Bach geworden wäre, und wer weiß, ob aus Mozart und Beethoven, selbst wenn man sie zu Cantoren an der Thomasschule gemacht hätte, Bachs hervorgegangen sein würden? Uebrigens gilt hier das Sprüchwort: andere Zeiten, andere Sitten; Das, worin Bach 1740 seine Befriedigung fand, dürfte ihm im Jahre 1840 vielleicht zu geringerer gereicht haben. Weil das Salonpublikum, die „sogenannte gebildete Gesellschaft" an sich hohl und oberflächlich ist; weil nun Mendelssohn die Fehler und Vorzüge dieser Sphäre in die Kunst eingeführt hat: guten Geschmack, eleganten richtigen Tact, vorwurfsfreies Anstandsgefühl, eine besonders im Negativen bewundernswürdige Zartheit, eine bis zum Wissen gesteigerte Bildung, eine mehr empfindsame als wirklich dichterische Träumerei, eine anmuthige, von aller rücksichtslosen Leidenschaftlichkeit scheu zurückweichende Schwermuth, eine fragmentarische und kurzathmige Erregtheit, welch letztere, wie Hr. Riehl boshaft genug bemerkt, eben gerade nur für das Lied ausreichend ist — soll damit nun ein- für allemal beschlossen sein, daß wenn in unseren Tagen sich ein Künstler findet, der das Bewußtsein eines Talentes besitzt, das energischeren, festeren, leidenschaftlichen Charakters, als das eines Mendelssohn, er genöthigt und verpflichtet sei, sich in düstere Abgeschlossenheit zurückzuziehen und vor Allem jede leiseste Berührung mit der „gebildeten Gesellschaft" gleich giftigem Pesthauch zu meiden? Ausgezeichnete Männer, deren es freilich nur wenige, aber zu jeder Zeit doch einige wenige giebt, pflegen, sobald es die unmittelbare Macht ihrer Lebensverhältnisse nicht hindert, in jeder Epoche die rechte Mitte zu entdecken, die sie zu wählen haben. Wozu also jene dürren, unfruchtbaren Klagen retrospectiver Sehnsucht, an denen diese Abtheilung von Hrn. Riehl's Buch strotzt?

Schließlich noch einige Bemerkungen über einen anderen Punkt. Wir lassen den Herrn Verfasser wiederum selbst reden:

„Zum Dritten galt es mir als ein Act der Pietät und als eine wissenschaftliche Ehrensache, Protest zu erheben gegen den in der Geschichte der Musik so stark eingerissenen Unfug, welcher blos um die vergangenen großen Meister der vergangenen Perioden sich kümmert, die minder glänzenden historischen Charaktere aber, die Männer der Vorarbeit, die Uebergangsstufen, die kleineren Meister, durch deren reiche Gruppen unsere Kunstgeschichte erst ihr volles individuelles Leben gewinnt, bei Seite liegen läßt." —

Eigentlich ist dieser letzte Punkt nur eine Variante des ersten; wir haben daher mit Hinweisung

auf unsere früheren Betrachtungen, die „kleineren Meister" betreffend, nur Weniges hinzuzufügen.

Es ist ein durchaus löbliches Beginnen, jedem Verdienste seine Krone zu geben und jene Männer, deren weniger glänzende Eigenschaften die allgemeine Aufmerksamkeit nicht nach Gebühr auf sich zu lenken pflegen, in ein ihrer würdiges Licht zu stellen. Doch möge man hierbei nicht die Namen „Männer der Vorarbeit, der Uebergangsstufen" Solchen ertheilen, die im Grunde weiter nichts als sehr mittelmäßige Künstler waren, und sie lieber für Diejenigen aufsparen, die der Kunst wirkliche und unbestreitbare Dienste geleistet haben. Wir brauchen nicht zu wiederholen, daß von unserem Standpunkte aus die Verbreitung des Gewöhnlichen und Alltäglichen nicht als Verdienst betrachtet wird.

Um was handelt es sich denn eigentlich? Gewiß nicht darum, ob hier und dort etwas mehr oder weniger Musik gemacht wird, sondern daß die Musik, welche gemacht wird, auf ein volleres Verständniß, auf ein innigeres Eingehen in die Meisterwerke der Kunst belehrend vorbereite. Dies wäre das wahrhaft edle, hohe und heilsame Ziel, auf welches hin die „Männer der Vorarbeit, der Uebergangsstufen", die „kleineren Meister" vorarbeiten sollten. Richten sich ihre Bestrebungen nicht auf dieses Ziel oder sind sie unzulänglich es zu erreichen, so hat man sie als Unterlegene zu betrachten, als Todte auf dem Schlachtfelde des Geistes zu begraben. Um die großen Meister zu verstehen, bedarf es einer Energie von Kopf und Herz, welche durch die Beschäftigung mit und die Vorliebe für die Componisten, welche den Typus der Alltäglichkeit repräsentiren, nicht nur nicht erworben werden kann, sondern sogar verloren zu gehen pflegt. Wenn die Kunst sich so weit zur großen Menge herabläßt, ihr ein gemeines Vergnügen zu bereiten, statt sie zu sich zu erheben, um ihr in geläuterter Sphäre reine Genüsse zu erschließen, so entnervt sie Diejenigen, welche sie solchergestalt mißbrauchen, und macht sie für die Erkenntniß echter Kunst unfähiger, ja unvermögender als selbst rohe, ungebildete Naturen. Somit haben die Tonsetzer, welche nur solche Werke (gleichviel ob leichter oder schwieriger Gattung) zu Tage gefördert haben, in denen sie sich aber weder bemüht, eine Empfindung auszudrücken, eine Idee vorherrschen zu lassen, noch eine Form zu erfinden oder ein Verfahren zu vervollkommnen, keine Kränze zum Schmuck ihrer Gräber zu erwarten. Sie werden höchstens in dem Andenken ihrer unzurechnungsfähigen Freunde und Bekannten einige Zeit fortleben. Und wollte man der Göttin der Gerechtigkeit opfern, so würde man vielleicht berechtigt sein, als Feinde der Kunst Diejenigen zu proscribiren, die in ihr heiliges Reich einzudringen wagen, um ihre Albernheiten, Gemeinplätze und Geschmacklosigkeiten daselbst in Schändungsabsichten spazieren zu führen. An Stätten, die ein heiliger Glaube der allgemeinen Ehrfurcht weihte, sind nicht nur frevelhafte, sondern auch an sich gleichgültige, unschuldige Handlungen nicht erlaubt, sobald sie eine Unehrerbietigkeit enthalten. Die Kunst ist ein heiliger Tempel, und die Wechsler und Krämer, die Schacherer und Gaukler sind, sobald sie sich in diesen Tempel wagen, als freche Eindringlinge zu behandeln, welches Privilegium sie immer besitzen mögen, ihr Gewerbe anderwärts zu treiben. Der Adelsbrief, die Weihe in der Kunst erlangt und ertheilt sich nicht so leicht, als Hrn. Riehl's Buch es dem Leser glaubhaft zu machen sucht. In ihren Sternenhimmel nimmt die Kunst nur diejenigen ihrer Söhne auf, denen man nach ihrem Scheiden nachrufen kann:

Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen;
Und hinter ihm im wesenlosen Scheine
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

Kallimachus.

Instructives.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. C. Eschmann, Op. 18. Sechs Tonstücke für das Pianoforte zu vier Händen. — Cassel, Luckhardt. Nr. 3. Etüde, Nr. 4. Capriccio. Pr. à 17½ Sgr.

Der Componist hat in den vorliegenden zwei Stücken (die übrigen sind bereits besprochen) sehr Beachtungswerthes geboten. Sowohl was den musikalischen Inhalt betrifft als von der technisch-instructiven Seite betrachtet sind sie der weiteren Verbreitung zu empfehlen. Beide Spieler sind übrigens gleichmäßig berücksichtigt, so daß nicht etwa der „erste Spieler" (wie der Componist es überschrieben) allein bedacht ist. Jeder hat sein gut Theil erhalten, so daß für technische Zwecke insbesondere diese Stücke mit Nutzen zu verwenden sind.

Em. Klitzsch.

J. C. Keßler, Op. 49. Petits Tableaux musicales. Huit morceaux pour le Piano à quatre mains. — Lemberg, Wild. 2 Hefte, à 28 Ngr.

Der Componiſt hat dieſes Werkchen der Pianoforte ſpielenden Jugend gewidmet, und für dieſe wird es eine ſehr willkommene Gabe ſein. Die acht kleinen Muſikſtücke ſind melodiös, ſehr leicht in der Technik, ohne trivial zu werden. Dabei iſt ein ſtufenweiſer Fortgang vom Leichteren zum Schwierigeren eingehalten, ſo daß in den letzten Stücken eine ſchon bedeutendere Technik verlangt wird. Ein Vorzug iſt es, daß bei dieſen Muſikſtücken die zweite Partie größtentheils von nicht weniger Intereſſe iſt, als die erſte. Es dürfte daher gut ſein, dem Schüler die Prima wie die Seconda üben zu laſſen. Im erſten Stücke muß es Tact 13 im vierten Syſtem wohl E anſtatt Es beim vierten Viertel heißen, da ſonſt, abgeſehen von der Unorthographie, auch eine ſehr unangenehme Quinten-Parallele entſteht. Nicht zweckmäßig erſcheint es uns, daß die beiden Stimmen wie in der Partitur übereinanderſtehend gedruckt ſind. Es iſt dies jedenfalls ſehr unbequem für die beiden Spieler.

C. Evers, Op. 51. Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains. — **Leipzig, Kiſtner. Preis 2 Thlr.**

Die Bezeichnung „grande" bezieht ſich bei dieſer Sonate wohl mehr auf den Umfang des Werkes als auf deſſen Inhalt. Es iſt dieſelbe ein liebenswürdiges, anſprechendes Muſikſtück, das neben friſchen und lebendigen Motiven auch ein großes Geſchick in der Form und in der Verwendung der inſtrumentalen Mittel bekundet. Das Ganze beſteht aus vier Sätzen: Allegro moderato C-Dur $\frac{4}{4}$ Tact, Scherzo Allegro vivace quasi presto $\frac{3}{4}$ Tact A-Moll, Andante $\frac{6}{8}$ Tact F-Dur und Rondo Allegro ma non troppo $\frac{2}{4}$ Tact C-Dur. Es weichen dieſelben in ihrem inneren Bau in keiner Weiſe von der bei derartigen Werken angenommenen Form ab. Am originellſten bezüglich des Inhaltes wie der Faſſung erſchien uns das Scherzo, während bei den anderen, ebenfalls im leichten und eleganten Genre gehaltenen Sätzen eine ſtarke modern italieniſche Färbung, jedoch in edlerer Weiſe, ſich geltend macht. Da das Werk keine großen techniſchen Schwierigkeiten darbietet, iſt es für den Unterricht zu empfehlen; der Schüler findet darin eine angenehme und bei der guten Geſinnung, mit der die Sonate geſchrieben, auch in geiſtiger Beziehung bildende und anregende Unterhaltung.

F. G.

Reiſebriefe aus Thüringen.

I.

Gotha.

Santa Chiara. Romantiſche Oper in drei Acten von Charlotte Birch-Pfeiffer, Muſik vom Herzog Ernſt von Sachſen-Coburg.

Es war nicht Zufall, der mich nach Gotha führte, ſondern der Wunſch, einmal durch eigene Anſchauung ein beſtimmtes Urtheil zu erlangen, inwieweit es dem kunſtſinnigen Regenten gelungen ſei, die dramatiſche Muſik zu regieren. Daß Liſzt, einer Einladung des Herzogs folgend, dieſe Oper in Gotha einſtudirte und die drei erſten Vorſtellungen leitete, war ein Grund mehr, gerade jetzt dahin zu gehen.

Ich habe zwei Proben und zwei Aufführungen der Oper beigewohnt, und ſomit eine, den Umſtänden nach ziemlich genaue Bekanntſchaft mit der Santa Chiara gemacht, ſoweit dies ohne Einſicht in die Partitur möglich iſt. Ich geſtehe, daß meine Erwartung, in Folge der meiſten Urtheile, die ich bisher vernommen hatte, eine ſehr geringe war. Es kommt natürlich ganz darauf an, welche Anſprüche man überhaupt macht oder vielmehr machen darf. Ignorirt man den Urſprung der Oper, und beurtheilt ſie nur als abſolutes Kunſtwerk — und zwar nach dem ſtrengen Maaßſtab, den wir an eine neue Oper der Gegenwart legen müſſen, ſofern ſie mit den Prätentionen eines normalen Kunſtwerkes auftritt, welches eine Zukunft beanſprucht — ſo kann Santa Chiara natürlich nicht Stich halten.

Von dieſem Standpunkt aber gehe ich hier nicht aus, und es wäre auch widerſinnig, dieſe Anforderungen hier machen zu wollen, wo ſie nicht am Platz ſind. Der Componiſt iſt ein Dilettant, und zwar ein Dilettant, der bei Weitem nicht ſeine ganze Zeit einer Lieblingsbeſchäftigung widmen kann, die ſeiner hohen Stellung nach ſogar höchſt überraſchend iſt. Das Beiſpiel ſteht zwar nicht vereinzelt da, daß regierende Häupter ſich mit der Compoſition größerer muſikaliſcher Werke beſchäftigten, aber ſoviel mir bekannt, hat es Keiner mit mehr Conſequenz und Eifer verſucht, als der Herzog Ernſt von Sachſen-Coburg, ſich dieſer künſtleriſchen Aufgabe hinzugeben. Selbſt wenn wir den „Herzog" hier bei Seite laſſen, und nur dem Kunſtfreund gegenüber treten, wüßten wir in der Gegenwart keinen Componiſten, der aus Liebe zur Sache, und ohne aus der Kunſt einen Beruf machen zu können, innerhalb 6 Jahren 4 Opern componirt hätte. Denn der „Santa Chiara" gingen bereits die Opern „Zaire", „Caſilda" und „Tony" voran. Um eine naheliegende

Parallele zu ziehen, hat überdies der Herzog entschieden mehr Talent zur Composition, als z. B. der Graf Westmoreland, General Lwoff und ähnliche Dilettanten der höchsten Kreise.

Kann und darf hier das Urtheil also nur ein relatives sein, so handelt es sich lediglich darum, wie diese neueste Oper des Herzogs sich zu Opern ähnlichen Genres verhalte. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Oper zwar kein Fortschritt, aber auch durchaus kein Rückschritt. Sie hält sich auf dem Niveau des bekannten Operngenres zwar in traditioneller aber recht anständiger Weise, und ich glaube sogar, daß sie eines bedingten Erfolges sicher sein kann, wenn der Herzog die Mühe nicht scheut, die Oper nochmals zu überarbeiten und namentlich den zweiten Theil des dritten Aetes vollständig umzugestalten. Der dritte Act ist überhaupt der schwächste der ganzen Oper, aber weil er die dramatische Lösung enthält, um so wichtiger für das Ganze.

Der Fehler liegt hier hauptsächlich im Text, wie denn das Libretto bei ähnlichen Opern überhaupt entscheidender für den Erfolg ist, als man nach dem absolut ästhetischen Gehalte solcher Texte anzunehmen berechtigt wäre. Der Grund liegt darin, daß derartige Musik an sich nicht künstlerische Ursprünglichkeit, Wahrheit und Gewalt genug besitzt, um durch ihre Darstellungskraft und Charakteristik die Fehler und Lücken des Textes zu verdecken oder auszufüllen. Kommt nun hinzu, daß der Text, wie der vorliegende, von der Birch-Pfeiffer, mit der Prätention eines spannungsreichen Effectdrama auftritt, und seinen Erfolg rein auf die Situationen basirt — weil die psychologische Entwickelung und die Motivirung fehlt, so ist natürlich die ganze Oper gefährdet, sobald die Berechnung auf das Schlagende der Situationen eine verfehlte ist.

Die berühmte dramatische Köchin, Charlotte Birch-Pfeiffer, welche nun bereits über 60 dramatische Milchspeisen und Kindersuppen in ihren Kochtöpfen zusammengerührt und gebraut hat, ist mit einem Leichtsinn und einer Taetlosigkeit bei diesem Operntext zu Werke gegangen, die um so verwerflicher sind, als Frau Charlotte doch gerade auf ihre „Bühnenkenntniß" ihre ganzen Erfolge basirt. Sowie sie sich an Operntexte wagt, scheint ihre Routine sie ganz zu verlassen. Der Herzog hat, trotz der 50 Operntexte, die ihm zur Composition offerirt sein sollen, jedenfalls die Birch-Pfeiffer nur deshalb zur Text-Dichterin gewählt, weil an ihren Namen, gleichviel aus welchem Grunde, sich ein dramatischer Succeß in der Gegenwart mit ziemlicher Sicherheit anknüpfte. Aber unglücklicherweise mußte gerade diesmal die „Routine" die Frau Charlotte im Stich lassen.

Das Sujet an sich ist ganz annehmbar und recht dankbar für eine Oper — aber leider ist die Erfindung nicht von Frau Charlotte, sondern von Tschokke. Es ist die „Prinzessin von Wolfenbüttel", eine bekannte Zschokke'sche Novelle. Was die Birch-Pfeiffer an eigener Erfindung hinzuthat, ist gerade das Verfehlte und Verwerfliche. — Der Gang des Stückes ist folgender:

Die Prinzessin Charlotte Christina von Braunschweig-Wolfenbüttel ist mit dem brutalen Czarewitsch Alexis, Sohn Peters des Großen, in der unglücklichsten Ehe verbunden und schutzlos den Mißhandlungen hingegeben, welche ihr Gemahl ungestraft an ihr verübt, weil der strenge Czaar mit Verfolgung des Sieges bei Aland (nicht A-land, wie Frau Birch-Pfeiffer seandirt) beschäftigt ist. Die unglückliche Fürstin wird zwar von ihrem Hofe „gleich einer Heiligen" verehrt (daher die Santa Chiara) aber Keiner wagt ihr zu helfen. — Die verlangte Scheidung wird verweigert, ein Fluchtversuch scheitert an dem Willen des herzoglichen Vaters, der von seinem Kinde verlangt, sich in das Schicksal zu fügen. Die letzte deutsche Umgebung wird aus der Nähe der Fürstin verbannt, und der Czarewitsch versucht das Aeußerste, um von seiner Gemahlin die Erniedrigung zu erlangen, in ihren Hofstaat seine Buhlerin Euphrosine (die übrigens nicht vorkommt) aufzunehmen. Die Fürstin weigert sich entschieden, und so beschließt Alexis ihren Tod durch Gift. Der griechische Leibarzt, welcher den Trank bereiten soll, ist aber der Fürstin treu ergeben, und giebt ihr nur einen Schlaftrunk. Sie stirbt einen Scheintod, glaubt aber selbst, wirkliches Gift erhalten zu haben, wie denn überhaupt Niemand in das Geheimniß eingeweiht ist, als Charlottens Geheim-Secretär.

Damit schließt der erste Act, der dramatisch und musikalisch sehr dankbare Momente enthält, die von der Birch-Pfeiffer aber leider sehr handwerksmäßig zugerichtet worden sind, um dem beliebten Opern-Styl möglichst trivial gerecht zu werden. So ist namentlich die Exposition langweilig und gedehnt, und der Schluß geradezu widersinnig.

Die ganze Exposition beruht, anstatt auf Handlung, auf einer Erzählung (Recitativ, Duett und Arie) deren musikalische Bewältigung unter allen Umständen eine mißliche Sache ist. Ein Franzose, Victor v. St. Auban, Oberst in russischen Diensten, kommt als Abgesandter vom Schlachtfeld von Aland nach Moskau und trifft dort einen Jugendfreund, Alphons de la Borde, am Hofe des Czarewitsch. Aus ihrer gegenseitigen Erzählung erfährt man den Stand der Dinge. Man erfährt auch, daß Alphons eine glück-

liche Liebe zur Jugendfreundin der Fürstin hat (die übrigens ohne alle Bedeutung ist) und daß Victor eine unglückliche Liebe zu einer Unbekannten hat, die er einst im Wald verirrt fand, und von der er sich ein Lied gemerkt hat, welches er denn auch sogleich seinem Freunde Alphons im Empfangszimmer des Czarewitsch sans gêne vorsingt. Dieses Lied (das vom Herzog sehr natürlich empfunden und recht ansprechend componirt ist) spielt im Verlauf der Oper noch eine große Rolle. Kaum ist es geendet, so stürzt die Fürstin mit dem Ausruf: „Mein Lied" — herein und Victor erkennt in ihr natürlich seine Unbekannte. Sie wissen sich aber Beide zu fassen und scheiden so kalt, wie das Hofceremoniell verlangt.

Ein allgemeines Fest ist bestimmt, die Fürstin dem Tode zu weihen. Dies giebt Gelegenheit zu einem brillanten Finale mit Ballet, nach welchem die Fürstin den Giftbecher trinkt. Die Gesellschaft wird entlassen, nur der Czarewitsch bleibt zurück, um die Wirkung des Trankes zu beobachten. Dies gäbe Veranlassung zu einem großartigen Schlußduett, das sich aber die Birch-Pfeiffer entgehen ließ. Statt dessen läßt sie um Hülfe rufen, als die Fürstin umsinkt; der Chor erscheint pflichtschuldigst wieder und — die Fürstin, welche man schon todt glaubt, erhebt sich nochmals, um im Delirium eine Schlußarie zu singen, nach welcher sie zum zweiten Male stirbt. Das ist doch entsetzlich abgeschmackt!

Musikalisch enthält der erste Act recht gelungene Momente, bis auf den ersten Chor, eine Art Pastorale, der dramatisch ebenso unwesentlich, als musikalisch verfehlt ist, weil er weder zum Text, noch zur Situation paßt, und bis auf die Erzählung des Alphons von seiner Unbekannten, deren erster Theil ganz vergriffen ist. Am gelungensten ist das Jugendlied mit dem Refrain: „Ich führe dich hin zur Heimath mein"; das darauf folgende Erkennungs-Quartett ohne Begleitung, (ein musikalisch sehr gelungenes Stück) das später folgende Quintett mit dem Czarewitsch, sodann die Balletmusik des Finales (ein Tscherkessentanz) und die letzte Arie der Charlotte, eine zwar dramatisch durchaus verwerfliche, aber musikalisch recht gut angelegte Nummer. Wenn die Exposition um ein Bedeutendes gekürzt würde, wenn die Erzählung des Victor auf die Hälfte reducirt, und sodann der Act mit den Worten des abstürzenden Czarewitsch zu der sterbenden Fürstin: „Wahnsinnig Weib! Du hast es selbst gewollt" — schließen würde, so müßte der erste Act noch wesentlich an Lebendigkeit und Wirkung gewinnen.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Agnes Büry hat vor ihrer Reise nach London, zuletzt noch in Cöln gastirt, und dort außerordentlich reichen Beifall gefunden. Durch die Musik des in Deutz garnisonirenden Küraffier Regiments wurde ihr eine Aubade dargebracht. Es war dieß eine Ovation, schreibt man von Cöln, welche der durch ihre künstlerischen Leistungen sowohl, wie auch durch ihre Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit hier allgemein beliebten Sängerin zu Theil wurde.

Jenny Lind-Goldschmidt wird Ende dieses Monats in Prag zwei Concerte veranstalten. Man ist sehr gespannt sie zu hören, da sie in Prag noch nie gesungen hat. Vor längerer Zeit schon erhielt sie eine Einladung, konnte sich aber, wie man erzählt, mit der Theaterdirection nicht einigen und war über die gemachten Vorschläge so erzürnt, daß sie im Unwillen geäußert haben soll, so lange sie noch einen Schatten von Stimme habe, solle sie in Prag Niemand hören. Nun ist man natürlich sehr gespannt, ob sie „Wort hält."

Der Violinvirtuos A. Köckert ist von seiner Kunstreise nach Holland zurückgekehrt, und veranstaltete am 7ten d. M. in Prag ein Concert. Hr. K., schreibt ein Prager Blatt, ist ein Virtuose bedeutenden Ranges; seine glänzende Technik wird durch jugendliches Feuer der Auffassung und Vortragsweise gehoben, und dieses dagegen durch Solidität der Methode und Geschmack in die Grenzen künstlerischer Mäßigung gedämmt.

Jenny Ney hat eine Reihe von Gastspielen in Frankfurt a. M. mit Norma begonnen.

Jenny la Grua hat ihr Wiener Engagement aufgegeben, da ihre Forderung von 20,000 Fl. M. und einem zweimonatlichen Urlaub nicht bewilligt worden ist.

Musikfeste, Aufführungen. Am 22sten April fand Berlioz' erstes Concert in Dresden Statt. Die Fantasmusik kam darin vollständig zu Gehör. Am 25sten April wurde dieselbe auf Verlangen wiederholt, ein erfreulicher Beweis dafür, wie nun auch in weiteren Kreisen ein besseres Verständniß sich Bahn bricht.

Eduard Thiele, der treue und talentvolle Schüler Friedrich Schneiders, hat am 25sten März zu Cöthen die Todtenfeier seines Meisters durch die Aufführung des von ihm componirten Melodrama's: „Friedrich Schneider" von Franz Weber, vor einem zahlreichen und gewählten Publikum begangen. Der bedeutende Reinertrag ist an das Friedrich-Schneider-Comité in Dessau abgesandt worden. —

Neue und neueinstudirte Opern. Eine neue Oper „Die Bilderstürmer" Text von Hartmann, Musik von Kitti, kam am 20sten d. M. in Prag zur Aufführung.

Gluck's „Armida" ist nach längerer Ruhe wieder auf dem Hoftheater zu Berlin zur Aufführung gelangt. Eben

daſelbſt iſt auch die neue Oper des Herzogs von Coburg „Santa Chiara" in Vorbereitung.

Todesfälle. In Warſchau ſtarb am 18ten April der Director des dortigen Conſervatoriums, Joſeph Elsner, im Alter von achtzig Jahren. Von Geburt ein Schleſier, hat er ſich um die Pflege der Muſik in Polen die größten Verdienſte erworben.

Vermiſchtes.

Lohengrin iſt nun auch in Darmſtadt gegeben worden, wie man uns ſchreibt, mit ungeheuer fleißiger Vorbereitung und fabelhafter Ausſtattung.

Von Fr. Schneiders noch ungedruckten Compoſitionen iſt ein Verzeichniß ausgegeben worden. Es finden ſich darin 13 Oratorien, das letzte „Bonifacius" unvollendet; 44 Meſſen, Cantaten, Pſalme und Chöre, 12 Opern, Sing- und Feſtſpiele, 8 Ouvertüren, 7 Symphonien, außer mehreren Liedern, den Werken für Pianoforte u. ſ. w.

In Solothurn wird demnächſt ein großes eidgenöſſiſches Geſangfeſt ſtattfinden, für welches bereits funfzehn Vereine zugeſagt haben.

Richard Wagner's „Tannhäuſer" hat in Augsburg bereits acht Vorſtellungen bei gedrängtvollem Hauſe erlebt. Die ſüddeutſchen Journaliſten liegen am Aergerfieber darnieder.

Aus Dresden geht uns folgende Erklärung von unſerem geſchätzten Mitarbeiter Hoplit zu, die wir nachträglich noch veröffentlichen, wünſchend, daß damit die leidige Angelegenheit ihre Erledigung finden möge: In Folge meiner „Erklärung" in Nr. 12 dieſer Blätter, iſt mir von Seiten der Herren Zeugen die Reclamation zugegangen: „daß ich, zufolge getroffener Uebereinkunft, zu jener Veröffentlichung nicht berechtigt geweſen ſei, und meinem gegebenen Wort, über den ganzen Vorfall zu ſchweigen, demnach zuwider gehandelt habe." — Dies veranlaßt mich zu der nachträglichen Bemerkung, daß lediglich eine unrichtige Auffaſſung der dieſer Uebereinkunft zu Grunde liegenden Vorausſetzungen, dieſen Mißgriff meinerſeits hervorgerufen hat, den ich hiermit ohne Rückhalt als einen unberechtigten Schritt zu bezeichnen mich bewogen fühle. Man hatte ſich nämlich von vielen Seiten, namentlich in Leipzig, bemüht, die in Nr. 53 der „Deutſchen Allgemeinen Zeitung" von Hrn. Krebs und mir gemeinſchaftlich gegebene Erklärung, als eine durchaus unbefriedigende darzuſtellen. Namentlich wurde an derſelben der Formfehler hervorgehoben, daß in ihr die Anweſenheit competenter Zeugen nicht erwähnt ſei. Lediglich die Abſicht, jene falſchen Auslegungen zu beſeitigen, und durch einfache Darlegung des wahren Sachverhaltes jener Erklärung noch ein thatſächliches Fundament zu geben, vermochte den Unterzeichneten, ſeiner eigenen Anſicht entgegen, der wiederholten Aufforderung der Redaction durch eine Erklärung in Nr. 12 dieſer Blätter zu genügen. Es iſt ſein aufrichtiger Wunſch, daß dieſe, auf ehrenvolle Weiſe privatim beſeitigte Angelegenheit, nun auch in der Oeffentlichkeit ruhen möge.

Dresden, den 26ſten April 1854. Hoplit.

Kritiſcher Anzeiger.

Ueberſicht der neueſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der Muſik.

Unterhaltungsmuſik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Marcel Madeyski, La Plainte, l'Aveu. Deux Nocturnes pour Piano. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

Zwei geſchickt gemachte, nicht leichte Salonſtücke, in denen, was den geiſtigen Inhalt betrifft, zwar wenig Hervorſtechendes geliefert wird, die aber gut vorgetragen keinen unangenehmen, wenn auch nur ſehr flüchtigen Eindruck machen werden.

F. X. Chwatal, Op. 106. Fleurs printanières. La perce neige, la Violette, le Muguet. Trois Rondinos pour Piano. Hamburg, Niemeyer. Compl. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Leichte und gefällige Rondinos in des Componiſten bekannter Weiſe, brauchbar für den Unterricht.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztſchr. f. Muſ. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 19.** Den 5. Mai 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Ngr. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: „De profundis" von Eduard Wilsing. — Recensionen: F. Liszt, Weber's Polonaise brillante Op. 72. C. Decker, Op. 33. C. D. van Brunck, Op. 2. J. C. Kessler, Op. 45. — Reisebriefe aus Thüringen (Schluß). — Kleine Zeitung.

„De profundis" von Eduard Wilsing.

Von

Julius Schäffer.

II.

Die Untersuchung, ob und in wieweit der Componist die musikalische Sprache der Gegenwart redet, erweist sich bei genauerer Prüfung als nicht so einfach, wie man wohl denkt. Es fragt sich vor allen Dingen: Welches ist die musikalische Sprache der Gegenwart?

Die Zeiten eines Bach und Mozart sind längst vorüber, wo die Künstler, von einer gemeinsamen Amme genährt, eine gemeinsame Sprache redeten, sich unter der mächtigen Autorität eines strengen Contrapunktes beugten, von einer herrschenden Mode Aufgaben erhielten, und die dabei zu befolgenden Formen schon fertig vorfanden; wo das Genie nur erkennbar war an der absoluten Freiheit, mit welcher es sich innerhalb der gegebenen Formen bewegte, an dem höheren, kühneren Flügelschlage, mit welchem es sich wohl zuweilen über die gesteckten Grenzen erhob, ohne dieselben jedoch je principiell zu verlassen. Eine Grammatik, wie ehemals, giebt es heutzutage nicht — alle Versuche, eine solche zu schaffen, legen nur Zeugniß ab von der Rathlosigkeit, für alle neuen Bahnen eine allgemein gültige Formel zu berechnen.

Der Charakter des modernen Musiktreibens ist der einer babylonischen Sprachverwirrung.

Eine gründliche Beweisführung für diese Behauptung liegt außerhalb der Tendenz dieser Zeilen — der beste Beweis ist aber die Thatsache, daß ernstlich und heftig um eine Sprache der Gegenwart gekämpft wird; zahlreiche, mißlungene Versuche zeugen von dem Bestreben unserer jüngern Künstlerwelt, eine solche zu schaffen, und — was das Charakteristischste dabei ist — der Begriff derselben ist mitten in der Discussion und dem Experimentiren verloren gegangen, die Gegenwart beinahe ganz aufgegeben und das Terrain der Zukunft Gegenstand des Streites geworden.

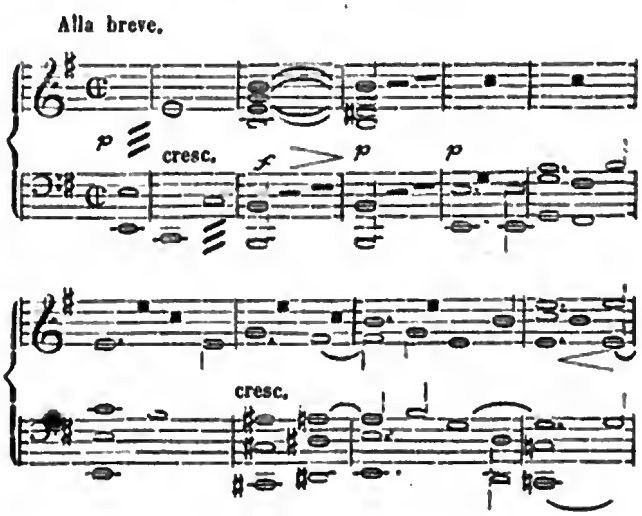
Nur Befangene und Mißvergnügte können das moderne Musiktreiben mit Angst und Zittern betrachten oder gar mit Anathemen verfolgen, aus Furcht, die Kunst möchte dabei zu Grunde gehen. Die Klarsehenden dagegen verfolgen mit freudiger Spannung den modernen Kunstprozeß, in dem anscheinenden Chaos

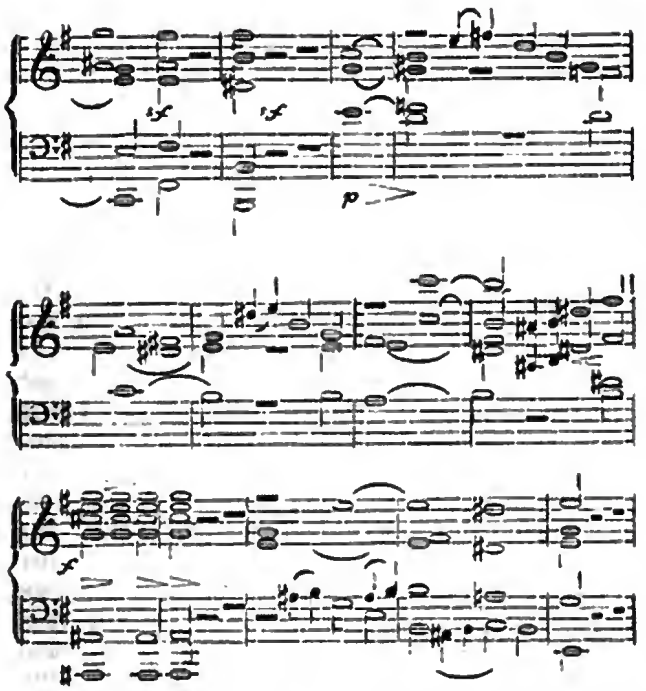
haben ſie längſt das leitende Prineip erkannt, welches mit Beethoven zuerſt in die Muſik eindrang: — Berechtigung der Individualität. Unter dieſem Banner — fände es allgemeine Anerkennung, d. h. nähme es Jeder nicht blos für ſich in Anſpruch, ſondern geſtände die Berechtigung es zu führen auch ſeinem Gegner zu — würde zwar der Kampf nicht aufhören, aber man würde nicht mehr ſo blind und wüthend dreinſchlagen, nicht mehr mit Autoritäten ſich wappnen, die gegen alles Andere ſchützen, nur nicht gegen den ſpeciellen Fall, um den es ſich handelt.

Hat der Emancipationsprozeß einmal begonnen, ſo iſt auch kein Halten mehr. Der muſikaliſche, welcher mit der Losſagung von der Herrſchaft der Kirche anfing, muß nothwendig zum Sturz der Autorität jeder Schule, ja der Kunſt ſelber (ſo weit ſie nämlich als Autorität tyranniſch iſt), zur Freiheit der Individualität führen. Vorläufig iſt dies Ende noch nicht abzuſehn — das Beſtreben wahrhaft künſtleriſcher Perſönlichkeiten, ihrem individuellen Gehalte Ausdruck zu verleihen, hat vor der Hand zu einſeitigem ſubjectivem Verhalten geführt und dabei Abgeſchmacktheiten oder Ungeheuerlichkeiten zu Tage gefördert, an denen man mit Recht Anſtoß nimmt. Das konnte nicht anders ſein. Es war ganz natürlich, daß die plötzlich frei gewordene Individualität ſich ihrer Freiheit nicht bewußt wurde — die Künſtler hielten zuvörderſt das für individuell, was eigentlich nur ungewöhnlich war, und bedachten nicht, daß der künſtleriſch zu behandelnde Gegenſtand auch ſeine Individualität mitbringt, die aufzunehmen und mit ſich in Uebereinſtimmung zu ſetzen das Geheimniß allerdings nur des geborenen Genies, aber die Aufgabe jedes Künſtlers iſt. Daher der ausſchließlich lyriſche Charakter aller muſikaliſchen Compoſitionen in den letzten zwanzig Jahren, auch der ſogenannten breiteren Formen. Erſt die neuſte Zeit weiſt Geiſter auf, die die Parole des Tages verſtanden haben, und wenn Richard Wagner durch irgend Etwas groß daſteht, ſo iſt es durch die innige Verſchmelzung ſeiner eigenen Individualität mit der Kunſtform des muſikaliſchen Drama's. —

Eduard Wilſing — den wir bei dieſer anſcheinend weiten Abſchweifung ſtets im Auge behielten — ſteht den Beſtrebungen des Tages in ſoweit ferner, als ſeine Individualität ihn zu Stoffen drängt, welche die Künſtler jetzt gerade weniger anregen, als vor Zeiten. Ueber ſein Recht dazu wurde im erſten Artikel gehandelt. Der ſubjective, zerfahrene Charakter der heutigen Muſikſprache, welche meiſt nur zum Ausdruck ganz exceptioneller Stimmungen verwendet wird, konnte ſeinen Zwecken nicht dienen, denn die Natur ſeines Gegenſtandes verlangte den Ausdruck eines Gemeingefühls, einer religiöſen Stimmung, die in Maſſen ſich kundgiebt, ſchloß mithin alles geiſtreiche Weſen von ſelber aus und erforderte eine Sprache, die in einfachen, allgemein verſtändlichen Weiſen ſich erging. Des Künſtlers ganzer Bildungsgang brachte es mit ſich, daß die neueren Kunſtbeſtrebungen ohne nachhaltigen Einfluß auf ihn blieben — (daß er ſie kennt und Manches in ſich aufnahm, wird das kundige Auge auch aus dieſem Pſalme, namentlich aus der Behandlung des Orcheſters herausleſen) — und dieſe Harmonie zwiſchen den beiderſeitigen Naturen des Künſtlers und des Gegenſtandes iſt nicht der kleinſte von den Vorzügen des Werkes.

Die Sprache nun, welche für den beſonderen Zweck Wilſings die geeignetſte ſein mußte, iſt offenbar die Mozart-Cherubini'ſche; populär, ohne oberflächlich oder gar veraltet zu erſcheinen, offenbart ſie gerade wegen ihrer Klarheit die ganze Tiefe des Gegenſtandes, wird ſie dem Charakter deſſelben eben ſo ſehr gerecht, als dem muſikaliſchen Wohllaute. Cherubini namentlich überragt in ſeinen geiſtlichen Muſiken ſo weit Alles, was in den letzten 50 Jahren in dieſem Genre geſchaffen worden, daß noch die zukünftige Generation genug zu thun haben wird, ihn zu verarbeiten. Der Wilſing'ſche Pſalm zeigt uns auf jeder Seite die geiſtige Verwandtſchaft mit Mozart und Cherubini; der jüngere Künſtler hat ſich im Ganzen die Vorzüge der alten Meiſter zu eigen zu machen gewußt, wenn er es ihnen auch nicht gleich thut an Kühnheit der Conception. Notenbeiſpiele würden hier am beſten ſprechen, erlaubte es anders der beſchränkte Raum, ſie in Partitur zu geben; doch können wir uns nicht verſagen, wenigſtens die Inſtrumental-Einleitung im Arrangement wiederzugeben:





Wir können uns um so eher mit diesem Beispiele begnügen, als in ihm schon die charakteristischen, wenn auch flüchtig hingeworfenen, Grundzüge der Stimmung enthalten sind, die eben im weitern Verlauf weniger entwickelt, als variirt wird. Bach'sche Anklänge finden sich nur sehr wenige vor — die echt protestantische Mystik liegt nicht in der Natur Wilsing's. Dagegen hat er von den alten Italienern viel aufgenommen, und besonders den sogenannten imitatorischen Styl derselben, freilich in noch viel freierer Weise, angewendet.

Treten wir nun einen Schritt näher, um die äußere Structur des Werkes anzusehn, bevor wir zur Darstellung des inneren Baues schreiten. Es zerfällt in drei größere Abschnitte, und diese wieder in einzelne Sätze, die sich durch ihre Motive von einander unterscheiden. Eine Uebersicht der größeren Abschnitte mit ihren Unterabtheilungen möge hier folgen:

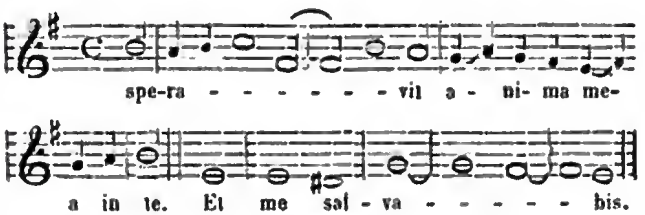
I. Abschnitt bis zu den Worten: in vocem deprecationis meae. Allabreve (𝔠)-Tact. E-Moll. Unterabtheilungen: a) Instrumentaleinleitung: 22 Tacte; — b) De profundis: 26 Tacte; — c) clamavi ad te: 38 Tacte —; d) Domine exaudi me, exaudi vocem meam: 56 Tacte; — e) fiant aures tuae intendentes: 18 Tacte; — f) in vocem deprecationis meae: 34 Tacte; — g) Wiederholung von b und c. —

II. Abschnitt: bis zu den Worten: Domine speravit anima mea in te.

Unterabtheilungen: a) Si iniquitates observaveris. $\frac{4}{4}$-Tact. Tempo moderato. E-Moll — 40 Tacte; — b) Domine, quis sustinebit: 17 Tacte; — c) Die Worte von a und b combinirt: 36 Tacte; — d) Quia apud te remissio est: $\frac{4}{4}$-Tact. Tempo poco moto. E-Moll: 14 Tacte; — e) Domine speravit anima mea in te (auch blos speravi in te) Alla breve: E-Moll; sehr ausgedehnter Fugensatz: 144 Tacte; — f) Rückkehr zu den Worten von a, mit einem andern Motive; $\frac{3}{4}$-Tact; Tempo moderato. G-Moll: 25 Tacte. — g) Die Worte von b, erst 21 Tacte lang stark modulirend, dann Wiederholung der letzten 12 Tacte von b; — h) Wiederholung von d; i) Im Anfang wie e, nachher andere Wendung und kürzerer Abschluß: 56 Tacte. —

III. Abschnitt: a) Instrumentaleinleitung. Alla breve. E-Moll: 37 Tacte; — b) et me salvabis, Amen: 114 Tacte; — c) Wiederholung der Worte: Domine speravi in te: 30 Tacte; — d) Finale: Combination der Worte und Motive von b und c: 145 Tacte. — —

Man ersieht hieraus, daß Wilsing, indem er den Text in lauter kleine Sätzchen zerschnitt und Stück für Stück durchcomponirte, nach Art der Italiener verfahren ist. Doch sind folgende Unterschiede zu merken: die einzelnen Sätze sind hier viel ausgedehnter, als je ein Italiener sich erlaubt hat; sodann sucht Wilsing in die größeren Abschnitte dadurch mehr Einheit der Form zu bringen, daß er immer auf den Anfang zurückgeht. Endlich aber bedienen sich die Italiener einer gewissen Silbenstecherei, d. h. sie moduliren je nach der Bedeutung einzelner Wörter, ohne Rücksicht auf die Grundstimmung des Ganzen. Man denke nur an die übliche Compositionsweise des Misericordias Domini mit den zwei starren Contrasten, eine Weise, welche bekanntlich Mozart in seiner Composition desselben Textes ebenfalls befolgte. Bei Wilsing hingehen wird der Einzelausdruck nach der Gesammtstimmung modulirt, am auffälligsten in dem Domine speravi in te und dem et me salvabis, Amen:



Beide Melodien gehen, wie der ganze Psalm aus E-Moll, und weichen in ihrem Charakter durchaus nicht von dem gleich anfang im De profundis angeschlagenen Grundtone ab.

Man hat vielleicht nicht Unrecht die Auffaſſung des Textes anzugreifen; man kann mehr Zuverſicht darin finden, man wird die Auffaſſung des Kyrie eleison von Rob. Franz vorziehen, der eben nicht in demüthiger, ergebungsvoller Erwartung ſich vor dem Höchſten im Staube ringt, ſondern mit einem gewiſſen anſtürmenden Trotze die Gnade des Himmels als ein ihm zuſtehendes Recht fordert. Doch iſt auch die Wilſing'ſche Auffaſſung nicht ungerechtfertigt; ihm erſchien der Pſalm als ein einziger Angſtſchrei, das Bewußtſein des Elendes zu überwiegend, die Hoffnung auf Befreiung zu ſchwach, als daß er das „speravi" nicht wie einen leiſen Vorwurf, das „me salvabis" nicht wie eine ſchüchterne Bitte hätte componiren ſollen. Er ließ das verſöhnende Element gänzlich wegfallen, in die „Tiefen" des Jammers keinen verklärenden Sonnenblick himmliſcher Gnade eindringen; — es iſt charakteriſtiſch, daß man auf dem dunkeln E-Moll-Grunde vergebens nach dem naheliegenden G-Dur ſucht, wenigſtens nach ſolchen Stellen, wo es ſich als Tonart geltend machte; kaum daß es hin und wieder als durchgehende Modulation erſcheint, dann aber gewiß ſogleich nach E-Moll oder A-Moll ſich wieder auflöſt. Der Componiſt liebte es, den Gang ſeiner Modulation nach F-Dur, als nach dem Höhepunkte der Steigerung zu führen; weil er aber von da immer plötzlich in die Dominante von E-Moll herabfällt, ſo wird die Diſſonanz nur noch ſchreiender. Vorherrſchend ſind außerdem die nächſtverwandten Molltonarten: das herabſtimmende H-Moll und das mildernde A-Moll; ſehr oft wendet der Verfaſſer die Wiederholung eines Mollſatzes in der Molltonart der Oberquinte an; Orgelpunkte — meiſt auf der Dominante II — ſind ebenfalls ſehr zahlreich. Stark ausweichende Modulationen finden ſich im ganzen Pſalme nur drei vor: die erſte gegen das Ende von II, e, nach As-Dur (über G-Moll, Es-Dur und C-Moll); die zweite nach G-Moll in II, g; endlich die dritte nach Gis-Moll in III, c. Alle dieſe Ausweichungen ändern wenig am Grundton, ſie ſind nur Steigerungen der Diſſonanz, die z. B. nicht greller auftreten kann, als gerade in dem Verhältniß jenes As-Dur zur darauf folgenden Dominante von G-Dur. Wie wenig es dem Componiſten darauf ankam, verſöhnende Elemente in ſeine Schöpfung zu weben, zeigt am deutlichſten das Finale des Pſalms, wo der Gang der Modulation nach E-Dur hindrängte. Auch dieſer lichtere Ausgang wird vermieden — der Componiſt wendet ſich zurück in die labyrinthiſchen Gänge der Tonarten Cis-Moll und Gis-Moll, bis er auf vielfach gewundenen Pfaden, tiefer und tiefer hinabſteigend, den Kreislauf nach E-Moll vollendet.

Leute, welche der Aufführung des Pſalmes zu Leipzig beiwohnten, ſchildern die Monotonie der Modulation, bei der Länge des Stückes, als eine betäubende. In der That hat der Componiſt in E-Moll etwas zu viel gethan: nicht nur alle drei Hauptſätze — und ſie ſind, wie wir geſehen haben, ſehr ausgedehnt — gehen aus E-Moll, ſondern auch die Motive faſt aller Unter-Abſchnitte treten in dieſer Tonart auf. Man vergeſſe aber nicht, daß der Componiſt es mit Maſſen zu thun hatte, die vermöge ihrer Schwerfälligkeit ſich nicht ſo leicht zu feinern Nüancen hergeben, als etwa ein einzelnes Individuum, das ſich zu mannichfaltigem Stimmungswechſel als viel biegſamer erweiſt; — und dann der gedrückte, dumpfe Charakter der Stimmung, welcher die Monotonie beinahe nothwendig machte! Man tadle an einem düſtren Nachtſtücke, in welchem ſchwarz herabhängende Wolken Monden- und Sternenſchimmer verbergen, nicht die Abweſenheit von Lichtreflexen, und bedenke, daß bei längerer Betrachtung doch nach und nach die Umriſſe deutlicher ſich ablöſen, ja ein kleines weißes Pünktchen ſchon einen blendenden Effect machen kann. Wer das Werk aufmerkſam ſtudirt hat, dem wird auch die Mannichfaltigkeit der Modulation, die allerdings vorhanden iſt, nicht entgangen ſein. Aber dieſe Modulation iſt eine andere, als man gewöhnlich meint: Wilſing moduliert weniger extenſiv als intenſiv, weniger in Tonarten, als in Klangwirkungen.

Hiermit ſind wir bei dem Punkte angelangt, der für ſich allein ſchon die hohe Bedeutung des Wilſing'ſchen Pſalms auch für die Gegenwart und Zukunft in ſich ſchließt; denn die Art, wie Wilſing den Charakter behandelt hat, iſt durch und durch neu im Princip, in der ganzen Literaturgeſchichte bisher ohne Gleichen. Der Künſtler tritt hier vollkommen ſelbſtſchöpferiſch auf, und in dem erſten Werke dieſer Gattung gleich mit vollendeter Meiſterſchaft.

Der Titel handelt von ſechzehn unter vier Chöre vertheilten Stimmen. Der würde ſich ſehr irren, welcher hiernach etwa eine Nachahmung altitalieniſcher ſechzehnſtimmiger Sachen vermuthete; wie denn allerdings einzelne Stimmen als „Tadel" dies geſprochen haben, das Werk ſei weder ſechzehnſtimmig, noch vierchörig. Bekanntlich wird in dieſe zwei Arten die Gattung des ſechzehnſtimmigen Geſanges bei den Alten eingetheilt. Bei den reinſechzehnſtimmigen fand eine Theilung von vorneherein in beſtimmte Chöre nicht ſtatt, dafür hatte der Componiſt reiche Gelegenheit, durch Combination einzelner Stimmen zu kleineren Chören die verſchiedenartigſten Klangeffecte zu erzielen. Traten alle Stimmen zuſammen auf, ſo war das reale Vorhandenſein 16 verſchiedener Partien unumſtößliche Regel. Das wunderbarſte Beiſpiel hierzu iſt das Crucifixus von Caldara, ein Werk, das ein-

zig in seiner Art dasteht durch die vollendete Architectonik der kunstvoll in einander verschlungenen und doch mit der größten Einfachheit und Natürlichkeit geführten Stimmen; ein anderes ebenfalls hervorragendes Stück ist das Sicut erat in principio von Pitoni (Anfang des 18ten Jahrhunderts). Bei der vierchörigen Musik treten die vier Chöre stets in geschlossenen Reihen auf, in einigen Kirchen Italiens wurden sie auch an vier verschiedenen Orten aufgestellt. Meistens alterniren daher die Chöre im Gesange, weil sie nur so als verschiedene Colonnen sich hörbar machen; singen sie aber alle zusammen, so trat nach der strengen Regel wirkliche Sechzehnstimmigkeit ein; innerhalb welcher jedoch die 4 Chöre immer charakteristisch unterschieden blieben; es kam daher in diesem Falle besonders darauf an, die Bässe verschiedenartig gegen einander zu contrapunktiren. Beispiele dieser strengen Schreibart sind u. A. ein Sanctus und dona nobis pacem von Benevoli († 1672), ein Tu es Petrus von Jannaccconi († 1816), endlich ein Sanctum et terribile nomen ejus von Monteviti, einen jungen noch lebenden Componisten zu Mailand.*) Gleichwohl kehrte man sich nicht immer an die strenge Regel, man ließ, wo man es für wirkungsvoll hielt, zwei, drei, endlich alle vier Chöre unisono singen, wodurch man die sechzehn Stimmen auf zwölf, acht oder vier reducirte. Spätere Componisten, unter andern Fasch in seiner bekannten sechzehnstimmigen Messe, lassen da, wo alle vier Chöre vereint wirken, alle vier Bässe unisono singen und führen nur die andern Stimmen verschieden, ein Verfahren, wodurch nicht nur die Vierchörigkeit aufgehoben, sondern auch eine Dreizehnstimmigkeit herbeigeführt wird.

Die sechzehnstimmigen Gesangsachen standen bei den Alten, ihrer äußerst schwierigen Herstellung wegen, in hohem Ansehen. Doch möchte die Zahl Derjenigen, bei welchen die Sechzehnstimmigkeit mit Nothwendigkeit aus der Idee des Kunstwerkes, aus der Natur des musikalischen Gedankens hervorgeht, äußerst gering sein — die meisten sind eben nur Kunststücke ohne weiteren musikalischen Werth. Als routinirtester Tausendkünstler ist jener Raimondi zu nennen, dessen wir schon oben erwähnten. Die königliche Bibliothek in Berlin ist unlängst mit einigen seiner Fabrikate bereichert worden — es sind vier- auch fünf-chörige Sachen, die so beschaffen sind, daß sowohl jeder Chor allein, als auch alle Chöre zusammen gesungen werden können; jeder einzelne Chor ist eine vollständige nach allen Regeln und mit allen Chicanen durchgeführte Doppelfuge — man hört also, wenn alle Chöre zusammen gehen, gleich acht, resp. zehn Subjecte auf einmal; bedenkt man, daß der complicirte Contrapunkt dieser Art nur Dreiklangsharmonien zuläßt, so wird man sich einen ungefähren Begriff von der Wirkung machen können. Es waltet hier dasselbe abgeschmackte Princip ob, das bei Abfassung des Tripel-Oratoriums, berühmten Andenkens, leitend gewesen ist.

Mit dieser Virtuosität von der elendesten Sorte hat das Wilsing'sche Werk nichts gemein; doch haben auch Diejenigen Recht, welche sagten, es sei weder sechzehnstimmig, noch vierchörig. Es giebt keinen einzigen Tact von sechzehn realen Partien, und das Merkmal der Vierchörigkeit — die geschlossenen Colonnen und das Alterniren von 4 Chören — fehlt ebenfalls. Eben so gut könnte man das Werk für fünfchörig halten, weil aus dem gros der Chöre noch verschiedene Combinationen von dreifach besetzten Solostimmen gebildet werden, die nur als kleinere Chöre mit den übrigen theils alterniren, theils über ihnen schweben.

Bei Lichte besehen, ist der ganze Psalm nur doppelchörig, und zwar wird die eine Colonne aus dem ersten und dritten, die andere aus dem zweiten und vierten Chore gebildet (diese Combination hat ihren Grund in der Aufstellung der Chöre: der erste und zweite bilden die getheilte Front und hinter dem ersten steht der dritte, hinter dem zweiten der vierte Chor). Im ganzen ersten Abschnitte wird die Doppelchörigkeit consequent festgehalten — die beiden Chöre auf je einer Seite singen stets zusammen, meist sechsstimmig, indem Soprane und Bässe unisono singen, und nur die Mittelstimmen getheilt sind. Treten alle Chöre vereint auf, so bleibt es entweder bei der Doppelchörigkeit (und dann überschreitet der Componist niemals die Zwölfstimmigkeit) oder es singen auch, wird ein besonders mächtiger Effect beabsichtigt, alle vier

*) Die Einsicht in sämmtliche hier angeführte Werke verdankt Ref. Hrn. Gesanglehrer W. Teschner in Berlin, der sich um die Verbreitung der italienischen Gesangsmusik wesentliche Verdienste erworben hat. Seit beinahe zwanzig Jahren beschäftigt Hr. T. sich damit, die hervorragendsten Schöpfungen der alten Meister zu sammeln. Wiederholte Reisen haben ihn in den Stand gesetzt, die Privat- und öffentlichen Bibliotheken Italiens kennen zu lernen, von deren berühmtesten Nummern er Abschriften anfertigen ließ. Er steht in regelmäßiger Correspondenz mit den bedeutendsten Sammlern italienischer Kirchenmusik, namentlich mit dem bekannten Abbe Santini in Rom, und erhält noch fortwährend Abschriften von ihnen. Unter den Namen seines sehr reichhaltigen Catalogs nennen wir nur: Benevoli, Caldara, Carissimi, Clemens non Papa, Durante, Fioroni, Lotti, Marcello, Minoja, Monfarato, Pergolese, Pitoni, Jannacconi, Santini, Sala, Valotti u. A. m. — Gleicherweise besitzt Herr T. die Schätze altdeutscher Kirchen- und Volksmusik, meistens Werke, die sich in öffentlichen Bibliotheken nicht vorfinden. Er geht mit dem Gedanken um, eine Ausgabe der Hauptwerke seiner Sammlung zu veranstalten, und ergreift Ref. diese Gelegenheit, im Voraus die Aufmerksamkeit der Musiker auf das Unternehmen zu lenken. —

Chöre daſſelbe. Dazwiſchen laſſen ſich nur die ſchwächeren, aus Soloſtimmen gebildeten Chöre vernehmen, wozu freilich alle 16 Stimmen abwechſelnd das Material liefern müſſen. Der erſte Soloſatz z. B. iſt für Sopran I und II und Alt I und II, der zweite für Alt III und IV, Tenor III und Baß IV, andere für andere Stimmen. Auch in den beiden übrigen Abſchnitten iſt die Doppelchörigkeit vorherrſchend, nur bleibt es nicht bei der erſten Combination der Chöre. So vereinigt ſich z. B. bei der Fuge: speravit anima mea in te, der erſte Chor mit dem zweiten, und der dritte mit dem vierten. Auch zeigen ſich einzelne Soloſtimmen, z. B. im Anfang des zweiten Abſchnittes. Nirgend läßt ſich ein einzelner Chor allein hören, und wirkliche Vierchörigkeit iſt überhaupt nur zweimal angewendet, einmal auf Seite 34 der Partitur, und das zweite Mal auf S. 60, zu den Worten: Domine quis sustinebit.

Es ergiebt ſich aus dieſer Betrachtung, daß die — ſo zu ſagen — rein muſikaliſche Nothwendigkeit die Theilung in vier Chöre nicht gerade forderte; — die wenigen, zuletzt angeführten Stellen hätten ſich unbeſchadet des muſikaliſchen Gedankens auch doppelchörig, und die Soloſtimmen auch unter zwei Chöre recht gut vertheilen laſſen. Man könnte den ganzen Pſalm, ohne eine Note wegzulaſſen oder zu ändern, für zwei Chöre arrangiren, ſo zwar, daß man die Mittelſtimmen, und einige Mal auch die äußeren Stimmen theilte, mithin auf jeder Seite einen ſechs- reſp. acht-ſtimmigen Chor hätte. Ein ſolches Arrangement würde für Sänger und Dirigenten das Einſtudiren weſentlich erleichtern, natürlich müßten dann die Stimmen ſtark genug beſetzt werden, um aus jeder nöthigenfalls 6 Soloſtimmen entnehmen zu können.

So plauſibel nun auch ein ſolches Arrangement erſcheinen mag, ſo wenig Wilſing auch beabſichtigt hat, gerade einen ſechzehnſtimmigen oder vierchörigen Geſang zu ſchreiben: ſo muß doch zugeſtanden werden, daß auf der Theilung der Sängermaſſe in vier Chöre die weſentlichſte Wirkung des Pſalmes beruht. Schon in einem früheren Aufſatze in dieſen Blättern über die Behandlung des Chorgeſanges (von Th. Uhlig) wurde darauf hingewieſen, daß die Theilung in eine beſtimmte Anzahl individueller Stimmen dem Begriffe einer ſingenden Menge durchaus zuwider laufe; dieſer erfordere eine orcheſtrale Behandlung des Chores, d. h. eine unbeſtimmte Stimmzahl, welche zwiſchen der Ein- und Zwölfſtimmigkeit abwechſelt je nach der Intenſität des beabſichtigten Ausdrucks. Dieſe Geſichtspunkte waren auch für Wilſing maßgebend — er hat nur eine andere Form zur Darſtellung des Begriffs einer ſingenden Menge gewählt. Uhlig nämlich wollte an Stelle der üblichen vier Singſtimmen die naturgemäßere Eintheilung in ſechs geſetzt wiſſen (Sopran, Mezzoſopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß), die dann durch Spaltung jeder Stimme bis zur Zwölfſtimmigkeit ſich erweitern könnte. Wilſing dagegen hat dieſe Spaltung von vorne herein vorgenommen, wendet ſie dagegen nur da an, wo er ſie braucht, und zieht an andern Orten die Stimmen nach Bedürfniß bis zur Vierſtimmigkeit zuſammen. Merkwürdiger Weiſe beſteht ſein Chor meiſt aus den von Uhlig vorgeſchlagenen 3 Frauen- und 3 Männerſtimmen, da ja Bäſſe und Soprane ſtets im Einklang gehen. Dabei hat die Eintheilung in vier Chöre auch noch ihren guten Grund, weil, wie wir ſehen, Wilſing ſie an zwei Stellen wirklich gebraucht, wie ja auch Orcheſtercomponiſten, vielleicht um eines einzigen Tactes willen, ein Poſaunenchor hinzuziehen.

Jede von einer lebhaften Stimmung angeregte Menge gleicht der vom Winde bewegten Oberfläche des Waſſers: — anfangs kräuſeln ſich an einzelnen Orten die Wellen, bis allmälig die Bewegung weiter um ſich greift und der ganzen Fläche ſich mittheilt. So treten auch bei Wilſing immer erſt einzelne Stimmen aus der Menge hervor; die von ihnen angeregte Stimmung theilt ſich dann der nächſten Umgebung und nach und nach der ganzen Gemeinde mit; Wilſing beginnt oft einſtimmig, wird nach und nach zwölfſtimmig und ſteigert den Ausdruck bis zur Vierſtimmigkeit, d. h. zum unisono der ganzen Chormaſſe. Die Wichtigkeit der Aufſtellung von vier Chören begreift ſich hieraus ganz von ſelber; ſchon der Umſtand, daß es für den Begriff einer Volksmenge weſentlich iſt, Männer und Frauen unter einander zu ſtellen, mußte allein dahin führen. Die Soloſtimmen aber gewinnen erſt ſo ihre richtige Bedeutung eben als Stimmen Einzelner aus der Menge; es wäre ein arger Mißgriff, wollte man ſie, wie ſonſt üblich, alle vorn aufſtellen — ſie müſſen von verſchiedenen Punkten aus dem Chore hervorſingen.

Das Verhältniß Wilſing's zu den Alten läßt ſich etwa folgendermaßen kurz formuliren: bei den Alten iſt die Sechzehnſtimmigkeit Zweck, bei Wilſing Mittel (das er ſich aber eher zu reich, als zu knapp wählte); jene machten es ſich zur Pflicht, die ſechzehn Notenſyſteme mit ebenſoviel realen Partien zu beſchreiben; bei dieſem haben die Syſteme keine andere Bedeutung, als die einer Orcheſter-Partitur.

Aehnlich iſt das Verhältniß betreffs der ſogenannten gelehrten contrapunktiſchen Formen. Die Alten zeigten ihre Herrſchaft in der Form dadurch, daß ſie ſich ſtreng derſelben unterordneten; Wilſing erhebt ſich zur Herrſchaft über die Form dadurch, daß er ſich ihrer bedient, wo er ſie braucht, und ſie wegwirft, wo ſie ihm nichts mehr nützt. Er beginnt z. B. den

Satz: „speravit anima mea in te" als wollte er eine Fuge machen; Chor I und II im Einklange bringen die regelmäßigen vier Einsätze des Thema's, der fünfte Einsatz desselben durch Sopran III und IV geschieht aber gleich in Begleitung aller übrigen Stimmen, und von nun an wird auch die strenge Fugenform aufgegeben, folgt der Componist in der Verarbeitung des Thema's ganz den freien Eingebungen seiner Phantasie.

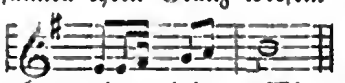
Das Orchester besteht aus den üblichen Streich- und Holzblase-Instrumenten (letzteren ist das Contrafagott hinzugefügt), 3 Posaunen, 4 Hörnern in E und in C, 4 Trompeten in E und C, und 4 Pauken in E H und in C G. — Mit Ausnahme von Einleitungs- und kurzen Zwischensätzen verhält es sich nur begleitend — die Instrumente gehen meist „colle parte". Nur im zweiten Abschnitte nimmt es selbstständigen Antheil durch den Gesang einer ausdrucksvollen Phrase, welche in interessanter Weise mit den Singstimmen dialogisirt.

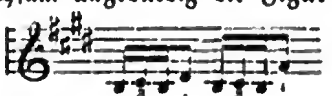
Die beiden letzten Punkte sind hier blos angedeutet worden, weil ein klares Bild von ihnen ohne eine detaillirte musikalische Analyse nicht gegeben werden kann. Diese war aber nicht der Zweck vorliegender Arbeit — es kam darauf an, das Werk nach seiner eigenthümlichen Stellung, welche es inmitten ganz unterschiedener Kunstbestrebungen einnimmt, und nach seiner hohen Bedeutung auch für die Gegenwart zu charakterisiren, nach jener Bedeutung nämlich, welche — nur dies schließlich noch einmal auszusprechen — weniger in der musikalischen Sprache als solcher liegt, als in der ganzen Art des Auftretens des Künstlers, in seinem Verhältnisse zur Kunst und zum Kunstwerk, in der Aufstellung eines neuen, naturwahren Princips der Chorbehandlung und in der vollkommenen Herrschaft über alle Mittel, welche zu dessen Verwirklichung dienen.

Concertmusik.

Concertstücke mit Orchester.

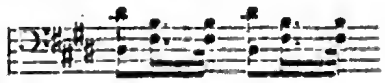
F. Liszt, C. M. v. Weber's Polonaise brillante, Op. 72, für Pianoforte und Orchester instrumentirt. — Berlin, Schlesinger. Preis der Partitur 1 Thlr., für Pianoforte mit Orchester 2 Thlr., für Pianoforte allein 1 Thlr.

Die Genialität Liszt's hat sich auch bei dieser Bearbeitung auf das Schlagendste bewiesen. Schon der Griff, den er bei der Wahl dieses Stückes that, ist ein äußerst glücklicher. Denn diese Polonaise gehört mit zu dem Reizendsten, was Weber für das Pianoforte geschrieben. Liszt hat nun in der Principalstimme Aenderungen vorgenommen, die dem gegenwärtigen Stande des Pianofortespiels entsprechen, ohne jedoch dem Werke seine Einheit zu rauben. Er hat namentlich in der harmonischen Grundlage eine größere Fülle demselben verliehen, wodurch es sich, in dieser neu gewonnenen Gestalt, den berühmtesten und interessantesten Concertstücken, die die Pianoforte-Literatur aufzuweisen hat, anreiht. Die Instrumentirung zeigt uns vollends den Meister, der, mit allen zu Gebote stehenden Mitteln des Orchesters betraut, über das Ganze einen Reichthum und Glanz verbreitet hat, daß es zu einem wahren Prachtstück geworden. Mit einem feinen Blicke, wie ihn eben nur Liszt hat, wußte er die verborgendsten Gedanken mittelst des Orchesters mehr an's Licht zu stellen, die in der Pianoforte-stimme etwas zurücktretenden Stellen zu heben und die glänzenden mit großartigerem Nimbus zu umgeben. Dem Ganzen geht eine Einleitung voraus, die der Es-Dur-Polonaise Weber's entnommen ist. Diese Einleitung ist dem Geiste der vorliegenden E-Dur-Polonaise so verwandt, daß der Griff vom künstlerischen Standpunkte aus vollkommen gerechtfertigt erscheint. Liszt hat aber diese Einleitung reicher ausgeführt; die eingelegte Cadenz zeigt uns den Genius in seiner künstlerischen Fülle. Der Anfang des Adagio beginnt pp, begleitet von Clarinetten, Fagotten, Hörnern, Streichquartett und Pauken, allmählig anschwellend bis zum ff, worein noch eine Trompete und die drei Posaunen ihren Glanz werfen. Der fragenden Stelle  sind Hörner und Fagotte beigegeben, bei der Wiederholung leitet der anschwellende Paukenwirbel auf II zum forte des ganzen Orchesters über, worauf nach einer Fermate auf der Pause die Solocadenz beginnt. Sinnreich und reizend ist das Hauptmotiv der Polonaise darein verwebt; ein brausendes accellerando ergießt sich wie ein tosender Wasserfall. Sein Grollen geleitet uns auf eine liebliche Aue voll der duftendsten Blumen. Das quasi Andante, im freundlichen F-Dur gehalten (una corda) und in Arpeggien, führt uns den lieblichen Mittelsatz der Polonaise vor, auf welchen wieder die früher begonnene Cadenz folgt, die jedoch nun reicher und im tempo animato E-Dur auftritt und gleichsam ungeduldig die Figur

 u. s. w.

aufgreift, bis endlich nach einem chromatischen Sextengang (pp) des Pianoforte das tempo di Polacca

beginnt, beide Hände unisono und nur von Hörnern und Fagotten begleitet, wozu im achten Tacte das Saitenquartett pizzicato tritt. Beim ff fällt dann das ganze Orchester ein, im fünften Tacte aber schon wieder den Hörnern, Fagotten und dem Quartett den Platz räumend. Der wundervolle Mittelsatz in E-Dur wird ohne Pianoforte von einer Hoboe, zwei Clarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern vorgetragen; erst im Tact 14 tritt das Pianoforte ein, dieselbe Cantilene in breiten Arpeggien (armonioso zu spielen) vortragend und von einem Solohorn, später von Hoboen, Clarinetten und Fagotten begleitet. In die folgende Stelle



u. s. w.

tönt ein Paukenwirbel, die Violen lassen dazwischen andeutungsweise das Hauptmotiv vernehmen, nach ihnen die ersten und zweiten Geigen, bis bei der risoluto-Stelle das gewaltige unisono losbricht, worauf der Clavierpart allein wieder sieben Tacte lang den Hauptgedanken vorträgt, später aber in höchst charakteristischer Weise einzelne Soloinstrumente bei der brillanten Figurenstelle derselben dazwischen rufen. — In dieser nur flüchtig angedeuteten Weise ist das Ganze ausgeführt und nach allen Seiten hin bis zum Schlusse geistvoll und gewiß in des unsterblichen Weber's Sinne zu einem Glanzstücke der Concertmusik erhoben.

Em. Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Constantin Decker, Op. 33. Sonate pour Piano et Violon. — **Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 2 Thlr.**

Der Componist hat sich in dieser Sonate von einer sehr vortheilhaften Seite gezeigt; er hat nicht nur eine ernste künstlerische Gesinnung darin an den Tag gelegt, sondern auch durch die That bewiesen, daß er seiner Gesinnung den passenden Ausdruck zu geben weiß. Nicht allein die technische Arbeit läßt uns eine auf gutem Grunde ruhende Bildung erkennen, sondern auch der specifisch musikalische Theil giebt dieser Sonate ein Recht, unter denjenigen Werken zu rangiren, die wenigstens Anerkennung Seiten der strengeren Beurtheilung zu beanspruchen berechtigt sind. Es soll damit jedoch nicht gesagt sein, daß die Sonate viel Neues enthalte; eigentlich schöpferische Gedanken, überwiegend schöne Ideen treten nicht hervor; doch sind die Motive sämmtlich gut gewählt und zeugen von einem Geschmacke, der, dem Trivialen abhold, dem Edleren zustrebt. Die Sonate besteht aus vier Sätzen. Schon dadurch ist sie zu den besseren Werken dieser Gattung zu zählen, daß die vier Sätze durch ein geistiges Band zusammenhängen, nicht blos, einander fremd, neben einander bestehen. Der gehaltvollste Satz ist allerdings der erste. Seine Wirkung ist entschieden und durchgreifend, die Motive sind bedeutungsvoller als in den übrigen Sätzen und das Ganze hat einen gewissen Schwung. Desgleichen sind die Gedanken erschöpfend und mit interessanten Wendungen durchgeführt. Der ganze Satz hat Charakter, der in einem fest ausgeprägten pathetischen Wesen ruht. Gleich der Anfang spricht sich energisch und entschieden aus, und das erste Hauptmotiv ist, abgesehen von seiner Fähigkeit zu ausgiebiger Durchführung, von leidenschaftlich bewegtem Charakter, der das Interesse zu fesseln im Stande ist. Der Satz hat keine besonderen sich wiederholenden Theile, desgleichen auch die anderen drei Sätze; es ist Alles gut aus einem Gusse gearbeitet. Nach diesem ersten Satze (G-Moll) geht man mit gewissen Erwartungen an das Adagio (E-Dur), die aber nicht vollständig befriedigt werden. Der Gehalt der Motive zeigt einen gewissen Salonbeigeschmack, einen zwar immer noch edlen, doch nicht mehr ganz kunstreinen, der dem ersten Satze ebenbürtig entspräche. Die Arbeit des technischen Ausbaues läßt eine gewisse Schwulst und Verbrämung erkennen. Es folgt das Scherzo. An diesem Punkte scheitern leider unendlich viele Componisten. Nur Wenigen ist es gelungen, in dieser Form Poesie zu geben. Entweder ist's blos mit einer Heiterkeit abgethan, die die Grenzen spießbürgerlicher Capacität nicht überschreitet, oder der Humor wird zur Fratze carrikirt. Beides ist zwar nicht auf das vorliegende Scherzo anzuwenden, dagegen laborirt es an Trockenheit, es pulsirt kein recht frisches Leben darin; die Absicht, ein Scherzo zu schreiben, merkt man nicht undeutlich heraus. Der letzte Satz, Allegro appassionato, vermag weniger durch seine geistige Energie zu fesseln als durch eine brillant-moderne Behandlung; die Motive athmen nicht genug Innerlichkeit, das appassionato zeigt sich mehr in einem Aeußerlichen als in geistiger Bedeutsamkeit. Doch leuchtet aus ihm, wie auch aus den anderen beiden Sätzen, Adagio und Scherzo, ein Ernst hervor, der dem Componisten Ehre macht und bei tieferer Versenkung in das Kunstideal noch vollere Blüthen treiben wird. Die Sonate sei daher zur Beachtung angelegentlich empfohlen. Die Clavierpartie hat zwar keine übergroßen Schwierigkeiten, doch erfordert sie einen Spieler, der die Technik gewandt beherrschen kann. —

Em. Klitzsch.

Für Pianoforte.

Carl Debrois van Bruyck, Op. 2. Sonate für das Pianoforte. — Wien, Mechetti. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Es tritt uns in dieser R. Schumann gewidmeten Sonate ein von würdigem Streben beseeltes Talent entgegen, das aus innerer Nothwendigkeit schafft und somit seine Berechtigung zu selbstständiger Production documentirt, wenn das hier Gegebene auch noch nicht nach allen Seiten hin den Anforderungen entsprechen mag, die man an ein solches Werk stellen darf. Dem Componisten fehlt es nicht an Phantasie, deren Gebilde frisch, natürlich und anspruchslos in einer gewissen Naturwüchsigkeit erscheinen. Wir können den Motiven in dieser Sonate allerdings keineswegs eine besondere Originalität vindiciren, vielmehr zeigt sich in ihnen, wie auch in der Fassung des Werkes ein starker Einfluß der Vorbilder des Componisten — namentlich aber ein Beethoven'scher — bei alle dem läßt sich jedoch aus dem Ganzen eine gewisse Productionskraft ersehen, die für die Folge sich jedenfalls noch freier und selbstständiger entfalten wird. Mit Glück vermeidet van Bruyck alles Gekünstelte und Geschraubte, er will nicht mehr geben, als er zu leisten bis jetzt im Stande ist. Hierdurch hat er sich aber seine natürliche Frische und Anmuth bewahrt, die bei einem Op. 2 fremde Einflüsse gern übersehen läßt. Im technischen Bau des Werkes hat sich der Componist streng an die bekannten Regeln der Schule gehalten. Der erste Satz $\frac{4}{4}$ Tact $\frac{1}{4} = 138$ giebt in der zu repetirenden Exposition das erste Hauptthema in D-Moll, das kräftig und gesund, und das zweite in F-Dur, das in synkopirten Accorden auftretend ebenfalls ansprechend und eindringlich ist. Beide erscheinen hier in ihrer ursprünglichen Einfachheit. Nach der Repetition folgen die thematische Durchführung und zahlreiche rhythmische und melodische Nebenmotive. Der zweite Satz F-Dur $\frac{3}{4}$ Tact $\frac{1}{4} = 76$ trägt das Gepräge der langsamen Sonatensätze aus Mozart's späterer und Beethoven's erster Periode; der dritte A-Moll $\frac{3}{4}$ Tact $\frac{1}{2} = 80$ ist mehr Menuett als Scherzo. Es hat uns dieser Satz als etwas zu sehr an die ursprüngliche Tanzform erinnernd auch bezüglich des Inhalts am wenigsten befriedigt. Lebendig und interessant dagegen ist das Finale, ein Rondo in D-Moll $\frac{2}{4}$ Tact $\frac{1}{4} = 88$, dessen erster Theil wiederholt wird. Sehr gelungen ist hier die Steigerung in melodischer und rhythmischer Hinsicht bis zum Schlusse hin, wie sich überhaupt aus dem ganzen einen mehr heiteren und freundlichen Charakter tragenden Werke ergiebt, daß der Componist tüchtige Studien gemacht hat. Einige kleine Gemeinplätze und Schusterflecke sind bei einem Op. 2 dieser Art wohl verzeihlich. Die Behandlung des Instrumentes basirt dem Inhalte wie der Form nach auf der Beethoven'schen und Hummel'schen Epoche des Pianofortespiels, ist in Folge dessen sehr solid und nach jetzigen Begriffen nicht mit Schwierigkeiten überhäuft, das Werk demnach auch zum Unterricht bei schon weiter vorgeschrittenen Schülern brauchbar. Hr. van Bruyck hat sich mit dieser Sonate auf eine sehr anständige und viel versprechende Weise eingeführt und gezeigt, daß man von ihm bei seinem unleugbaren Talent und nach weiterer Verfolgung des hier eingeschlagenen Weges wohl noch Bedeutenderes und allseitiger Entsprechenderes wird erwarten dürfen.

J. C. Keßler, Op. 45. Scherzo pour le Piano. — Lemberg, Wild. Pr. 25 Ngr.

Ein interessantes, sehr geschmackvoll ausgeführtes, aber in der Technik auch sehr schwieriges Musikstück. Die dem Ganzen zu Grunde liegenden Motive sind einfach und sehr eingänglich; sie werden gehoben durch einen oft originellen Rhythmus, ungezwungene und daher um so schönere Modulationen und brillante sie umspielende Tonfiguren. Es ist hier den Fortschritten des modernen Pianofortespiels allseitig Rechnung getragen, so daß ein Virtuos, der zugleich ein geistig durchgebildeter Musiker, mit dem Vortrage dieses Stückes auch vor einem größeren Kreise zu glänzen vermag. Das Scherzo, das von dem Berufe, dem tüchtigen Wissen und der nobelen künstlerischen Gesinnung des Componisten Zeugniß giebt, macht einen mehr als flüchtigen Eindruck und reiht sich den besten Erzeugnissen auf dem Gebiete der eleganten Salonmusik neuester Zeit an.

F. G.

Reisebriefe aus Thüringen.

I.

Gotha.

Santa Chiara. Romantische Oper in drei Acten von Charlotte Birch-Pfeiffer, Musik vom Herzog Ernst von Sachsen-Coburg.

(Schluß.)

Am Bedeutendsten und Interessantesten ist der zweite Act, der recht effectvolle Momente enthält. — Die Fürstin liegt scheinbar todt auf dem Paradebett im Kreml. Alphons hat die Todtenwache. Ein zwar

gelungener, aber leider nur etwas zu langer Kirchengesang von unsichtbaren Sängern, führt passend in die Situation ein. Bertha — die Jugendfreundin der Fürstin und erklärte Braut des Alphons — trifft am Sarge der Fürstin noch einmal mit ihrem Geliebten zusammen, um für immer von ihm zu scheiden, da sie aus Rußland verbannt ist, während Alphons um seiner Ehre willen zurückbleiben muß. Als sie sich entfernt hat, erscheint Victor, um seine geliebte Heilige zum letzten Male im Sarge zu sehen. Alphons entfernt sich auf seine Bitte, und nun gesteht Victor der Todten, was er den Lebenden verschweigen mußte, seine Liebe. — Diese beiden Nummern befriedigen in diesem Act am Wenigsten, wie denn überhaupt die Solopièeen und Duetten dem Componisten weniger gelingen, während er im Quartett und in größeren Ensembles weit Besseres bietet.

Alphons verbirgt sich, weil der Czarewitsch mit seinem Gefolge und dem Leibarzt naht. Hier tritt das Finale ein, offenbar der Glanzpunkt der ganzen Oper, und in einzelnen Momenten dramatisch so wirksam, daß man unwillkührlich an Meyerbeer erinnert wird, welcher hier nicht ohne Glück als effectreiches Vorbild gedient hat. — Der Czarewitsch heuchelt Trauer um die Todte, und will sie noch einmal sehen, um den Verdacht von sich abzuwälzen, daß er der Mörder sei. Dies giebt Veranlassung zu einem wirksamen Quartett mit Chor, da die Umgebung des Czarewitsch denselben theils mit Mißtrauen, theils mit Furcht, theils mit Haß und Rachegefühl beobachtet. Als der Czarewitsch, trotz der Warnungen des Arztes, welcher eine Entdeckung seiner List fürchtet, sein Grauen überwindet, und der Todten sich naht — beginnt diese sich zu regen. Die Zeit ihres Schlafes ist vorüber, ihr Gesicht zuckt, ihre Hand hebt sich. — Hier wäre Gelegenheit gewesen, den Arzt, der überhaupt sehr stiefmütterlich bedacht ist, und doch nicht entbehrt werden kann, mehr in den Vordergrund zu bringen, um eine Entwicklung seiner Gefühle zu geben; ein Moment, welches man sich auch im ersten Act entgehen ließ. — Genug, der Czarewitsch hält die Regungen der Todten für ein Gottesgericht, sein Gewissen treibt ihn entsetzt hinweg, nachdem er den Befehl gegeben hat, sogleich die Leiche zu verhüllen, und um Mitternacht den Sarg zu schließen. Der Arzt bleibt zurück, um den Befehl auszuführen.

Nun drängt sich das Volk herein, um mit den Popen und dem Archimandrit die Seelenmesse zu beten. Der griechische Cultus entfaltet sich auf der Bühne — ein sehr gewagtes, und zugleich sehr Meyerbeer'sches Motiv, aber, wenn man seine Existenz einmal gelten lassen will, sehr glücklich benutzt. Als es Mitternacht schlägt stimmen Alle das „Requiem aeternam dona eis Domine" an, und zwar psalmodirend im Unisono, von Periode zu Periode um einen halben Ton aufwärts steigend, während das Orchester figurirt. Dies giebt sehr treffend das Spannende und Steigende der Situation wieder. Während Alles auf den Knien das Requiem betet, erwacht die Fürstin vollständig, der Arzt hebt sie aus dem Sarge, und legt sie in die Arme ihres Geheimsecretärs, der sogleich mit ihr durch eine Fallthüre verschwindet. — Diese Situation hat nur einen Schein von Möglichkeit, wenn der ganze Beterchor, dem griechischen Ritus gemäß, platt auf dem Boden liegt. Bei blos kniender Stellung des Volkes, ist diese unbemerkte Flucht eine Unmöglichkeit. Darauf kommt es der Birch-Pfeiffer aber nicht an. Die Spannung ist die Hauptsache, Wahrheit Nebensache, und erstere ist erreicht. — Kaum ist die Fürstin verschwunden, so schließt man den leeren Sarg unter Glockengeläute, mit einem brillanten Orchester- und Chorschluß.

Wäre hier die Oper zu Ende, so wäre ihr Glück gemacht. Denn der dramatische und musikalische Höhepunkt ist in dem 2ten Finale erreicht. Was nun der dritte Act noch bringt, ist leider fast durchweg matt, da selbst der beste Componist von der Welt unter der Macht der Naturwidrigkeit erliegen mußte, welche die Birch-Pfeiffer hier ausgebrütet hat.

Wir sind im 3ten Act in der Gegend von Resina bei Neapel, am Fuß des Vesuv. — Chöre der Fischer, Winzer und Lazzaroni wechseln mit Castagniettentanz und Ave Maria unter Abendgeläute, und geben Veranlassung zu einigen melodisch und rhythmisch recht ansprechenden Chorsätzen. Die wiedererstandene Fürstin bewegt sich mit ihrer Bertha und ihrem Geheimsecretär unter dem Volk, das sie wie eine „Heilige" verehrt, als Wohlthäterin und Segenspenderin. — Bis hierher ist der Heiligenschein der Dulderin motivirt, in der weiteren Entwickelung aber wird er unerträglich. — Wir erfahren aus einer Cavatine der Fürstin, daß sie im Sarg, halbträumend, das Liebesgeständniß des Victor gehört hat, und ihn wieder liebt.

Als sich nun im Abenddunkel Alle zurückgezogen haben, erscheint der Czarewitsch Alexis. Ihn „jagt ruhelos das Gespenst des bleichen Weibes, und Peter's Haß." Er hat eine Verschwörung gegen den Vater eingeleitet, deren Entwickelung er, feig genug, in Italien abwartet. Der Vesuv (den man sich, der Situation nach, aber nicht höher als den Schneckenberg in Leipzig denken darf) ist sein Lieblingsaufenthalt. Dorthin begiebt er sich wie hinter eine spanische Wand, um den Spionen zu entgehen, die ihm schon auf der Spur sind. — Der griechische Leibarzt, Victor und Alphons erscheinen, vom Kaiser ausgesen-

det, den Alexis einzufangen. Alphons, von Rache erfüllt, iſt natürlich der Eifrigſte, thut aber Nichts. Er iſt eine Art Hamlet, aber ohne Eſprit, der immer Rache ſchwört, aber die Dinge gehen läßt, wie ſie auch ohne ihn gegangen wären.

Plötzlich ertönt aus der Villa das bekannte Jugendlied. Die Fürſtin erſcheint. Allgemeines Entſetzen, und Wiedererkennen. Aber — anſtatt dem rein Menſchlichen hier gerecht zu werden, zieht die Birch-Pfeiffer vor, die Sentimentale zu ſpielen. Die Chiara muß ihre langweilige Rolle als Santa weiter ſpielen, ſie bleibt nicht nur Fürſtin, ſondern wird ein Weſen ohne Leben und Herz — ſie verläugnet ihre Freude. Im Heuchlerton des „Propheten" ſingt ſie: „Was iſt Dir, armer Mann, was willſt Du mir? Man nennt mich Chiara, niemals ſah ich Dich!" — Victor iſt auch ſo albern, auf dieſe Komödie einzugehen, ihr ewig zu entſagen, und ſich höflich zu verabſchieden. Er begnügt ſich, die Sache für ein „Wunder" zu halten. Beide Hauptperſonen verlieren natürlich durch dieſe Unnatur alles Intereſſe, was man für ſie noch hatte.

Man verbirgt ſich, denn Alexis kommt von ſeinem Veſuv wieder herunter, weil er ſich fürchtet. Uebrigens hat er Durſt, er klopft an die Villa und verlangt „zu trinken". Jetzt erſt hat Victor die Courage, das Schwert zu ziehen und ſich zu erkennen zu geben. Er hätte ſie nicht, wenn nicht Alexis von ſelbſt in die Falle ging, und wenn ſie nicht zwei gegen einen wären. Das Volk, der Arzt und Wachen kommen zur rechten Zeit, um den Czarewitſch zu umzingeln und Victor aus der Verlegenheit eines Zweikampfes zu retten. Der Arzt verkündet im Namen des Kaiſers, daß der Czarewitſch verhaftet, daß die Verſchwörung entdeckt, und er dem Blutgerüſt überliefert ſei. Da erſcheint Chiara, und ſpielt ein Geſpenſtermährchen, als Heilige, um den armen Alexis vollends zu verwirren, der ſie für eine Erſcheinung hält. In der unangenehmen Situation zwiſchen Blutgerüſt und Geiſterſpuk, zieht er vor, ſich zu erſtechen! — — —

Ueber der Leiche ſingt der Chor die räthſelhaften Worte: „Gereinigt iſt die Welt, und frei iſt ſie!" Alles weiht ſich dem Dienſte der Santa Chiara; auch Victor, ohne an ſeine Liebe zu denken, ſchließt ein anſtändiges Freundſchaftsbündniß mit ſeiner Heiligen und die ganze Geſellſchaft zieht — nach Amerika! —

Eigentlich hätte die Birch-Pfeiffer noch einen 4ten Act, in den Urwäldern, dazu dichten müſſen, doch wird ſich die ganze Heiligencolonie dort wahrſcheinlich ſoſehr gelangweilt haben, daß die Dichterin uns aus Mitleid den weiteren Verlauf der Kanoniſirung ihrer Santa Chiara erſpart hat. Dies iſt offenbar das Beſte am ganzen Operntext! —

Wie man ſieht, muß die Oper an dieſem 3ten Act ſcheitern, wenn er nicht gründlich umgearbeitet wird. Daß der Componiſt dieſen Fehler lebhaft gefühlt hat, geht daraus hervor, daß er nach der erſten Vorſtellung der Oper mannichfache Aenderungen und Kürzungen vornahm, die aber das Grundübel nicht heben konnten, da die ganze Anlage des dritten Actes verfehlt iſt. Streichen allein hilft hier Nichts, man müßte von Neuem aufbauen. In muſikaliſcher Hinſicht hat ſogar der letzte Act ein recht gelungenes Enſemble, (Quartett und Quintett mit Chor) verloren, ohne daß das Sujet dadurch gewonnen hätte.

Betrachten wir den Text im Allgemeinen, ſo finden wir, daß die Situationen der Birch-Pfeiffer, ſofern ſie nicht Zſchokke entnommen ſind, Scribe gehören. Wir finden Elemente der Hugenotten, des Propheten, der Stummen von Portici, eine Situation aus Guido und Ginevra, auch etwas Lucia von Lammermoor und Lucrezia Borgia, und trotzdem iſt das Libretto ohne die beabſichtigte Wirkung. Das iſt ein ſehr trauriges Armuthszeugniß für die berühmten Bühnenfabrikantin!

Auch die Muſik iſt nicht frei von Reminiscenzen, doch iſt das verzeihlicher, da man Originalität von dem Componiſten nicht erwarten durfte, um ſo weniger, als die Scribe-Birchpfeiffer'ſchen Motive die Reminiscenzen ſehr nahe legten. Dennoch ſind keine Plagiate vorhanden, die Erfindung iſt, wenn auch nicht neu und originell, doch ohne directe Anklänge.

Die beſten Nummern des 1ſten und 2ten Actes habe ich ſchon bezeichnet, im 3ten Act findet ſich Nichts ſehr Hervorragendes. Das Beſte, der erſte Enſembleſatz aus dem 3ten Finale, iſt dem Text zum Opfer gefallen, und die italieniſche Volksmuſik iſt zwar recht hübſch, aber nicht originell. Das Schwächſte des Ganzen iſt die Ouvertüre, ein italieniſcher Salat aus 8 bis 10 Motiven der Oper, ein wahres Potpourri ohne Arbeit und Geſchmack, gegen welches die Ouvertüre zu Stradella ein Meiſterſtück iſt.

Im Verlauf der Oper trifft der Componiſt zwar wiederholt das Richtige, begeht aber ebenſoviele Mißgriffe. Die Muſik hat jedoch im Ganzen etwas Naives und Inſtinktives, welches ein Talent verräth, das leider der Durchbildung entbehren mußte. Die Muſik nimmt oft einen gelungenen Anlauf, kann es aber zu keiner rechten Entwickelung, zu keinem Höhepunkte bringen, und ſo verläuft ſie, namentlich in den Soloſätzen, meiſt wirkungslos. Dadurch kommt eine gewiſſe Monotonie in die Muſik und eine Abſpannung in den Hörer, welche nur in einigen Enſembleſätzen

und namentlich im 2ten Finale sich zu lebhafterem Interesse erhebt.

Die neue Oper des Herzogs hatte viele Fremde herbeigezogen. Der Großherzog von Weimar, der Herzog von Altenburg und der Prinz von Würtemberg waren gegenwärtig; ferner die Herren Intendanten aus Weimar und Berlin, die HH. v. Zigesar, v. Hülsen und v. Küstner; Charlotte Birchpfeiffer und Gustav Freytag, und der französische Uebersetzer der Oper, Opelt aus Brüssel. Aus Weimar waren Laub, Coßmann, Stör und Walbrühl, Pruckner, Cornelius, Mason, Reményi ꝛc., die Freunde und Schüler Liszt's gekommen. Zur Uebernahme der ziemlich bedeutenden Harfenpartie war Frau Pohl aus Dresden berufen worden.

Die Ausstattung der Oper war brillant, alle Costüme und Decorationen waren neu, die Regie vortrefflich, und das Ensemble recht gelungen. Liszt hat die Oper mit großem Fleiß einstudirt und überdies sind die Kräfte des Coburger Hoftheaters sehr gut. Die anerkannt trefflichen Leistungen der Frl. Falconi ließen Nichts zu wünschen übrig. Sie brachte die Partie der Charlotte Christine zu vollständiger Geltung und Anerkennung. Reer als Tenorist ist hinlänglich bekannt; er sang den Victor von St. Auban sehr gut. Gotha kann sich zu beiden Gesangskräften gratuliren. In Hrn. Killmer, der die schwere und anstrengende Partie des Czarewitsch Alexis vortrefflich durchführte, lernten wir einen höchst strebsamen und talentvollen jungen Sänger kennen, der zwar keine starke und tiefe Baßstimme, aber viel musikalisches Talent, großen Fleiß und eine sehr glückliche Darstellungsgabe besitzt. Auch Hr. Abt, als Alphons de la Borde, ist ein trefflicher Bariton, mit schöner sonorer Stimme. Frl. Remond, als Bertha, war ziemlich unbedeutend, doch ist aus dieser Rolle auch nicht viel zu machen.

Die Gothaer Oper sowohl, wie das Theater überhaupt, machen auf den Hörer und Beschauer einen gleich angenehmen Eindruck. Man erhält das Bild eines, mit Sorgfalt und Vorliebe gepflegten Hoftheaters, welches recht gut zu repräsentiren versteht. Die lebhafte Theilnahme des Herzogs an allen Leistungen und Interessen seiner Bühne, tritt allenthalben fördernd und anregend hervor, und erzielt sehr glückliche Resultate.

Die Aufnahme der Oper von Seiten des Publikums war zwar keine übermäßig warme, aber eine sehr anerkennende. Die Oper ward in einer Woche 3 Mal bei brechend vollem Hause gegeben. Santa Chiara wird, wie ich hörte, in der Pariser großen Oper gegeben werden, zu welchem Zweck die französische Bearbeitung des Textes bereits vollendet ist. Der Erfolg des 2ten Aktes scheint mir in Paris gewiß, die Niederlage des dritten steht aber dort zu befürchten, wenn nicht durchgreifende Veränderungen vorgenommen werden.

Der Herzog schenkte die Partitur der Oper seinem Orchester; sämmtliche Mitwirkende erhielten noch außerdem Geschenke von entsprechendem, theilweise bedeutendem Werth. Nach der ersten Aufführung wurden die anwesenden Gäste, nebst den Hauptdarstellern, den Orchesterchefs ꝛc., zur fürstlichen Tafel gezogen. Vor der dritten Vorstellung überreichte der Herzog in eigener Person Liszt das Comthurkreuz seines Hausordens.

Weimar, den 15ten April 1854. Hoplit.

Kleine Zeitung.

Bern im April 1854. Durch die hiesige Musikgesellschaft unterstützt gaben hier in letzten Tagen die Sängerin Frl. K. Kiefer aus Freiburg i. B., eine Schülerin Stockhausen's, und der 16jährige Geigenvirtuos Nast aus München, ein Schüler Mittermayer's, ein Concert und ernteten ebenso reichlichen Beifall als reichliche — Einnahme. Vor allem heben wir hervor, daß die Genannten frische kerngesunde Naturen sind mit tüchtiger Begabung. Die Stimme der Frl. Kiefer zeigt neben starkem metallreichen Klang und außergewöhnlichem Umfang eine seltene Egalität der Register; neben warmer Beseelung bekundet ihr Vortrag klares künstlerisches Bewußtsein. Leider spricht bei ihr der Mangel an Coloratur von Einseitigkeit der Schule; im getragenen Gesang aber leistet sie Ausgezeichnetes. — Bei dem jugendlichen Violinspieler überrascht uns — technische Gewandtheit versteht sich bei einem Virtuosen von selbst — sein kräftiger Bogenstrich, er spielt keck, muthig, hinreißend. Feineres Nüanciren und geistiges Durchdringen des Materiellen wird der Fortschritt im Studium uns in Jahren schon bringen. Wir dürfen ihm getrost eine glänzende Laufbahn prophezeien. —

An Mendelssohn's Paulus studirt gegenwärtig die hiesige Musikgesellschaft unter Hrn. Methfessel's Leitung mit eifrigem Fleiß, so daß eine gute Aufführung — Ende Mai — in Aussicht steht. Nach derselben ein Mehreres.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 20.** Den 12. Mai 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Ueber Beethoven's Musik zu Egmont. — Recensionen: Gustav Nottebohm, Op. 10. Op. 11. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Ueber Beethoven's Musik zu Egmont.

Von

Franz Liszt.

Wenn Zeiten im Anzuge sind, in welchen die Kunst eine durchgreifende Umwandlung erfahren, einen großen Fortschritt machen, sich mit bisher ungeahnter Macht und Gewalt in neuen Gleisen bewegen soll, so wird ein solcher großer Moment meist durch vorbedeutende Zeichen kundgegeben. Selten aber ahnt die Menschheit den prophetischen Sinn solcher Zeichen im Augenblick, wo sie sich offenbaren, vielmehr werden sie eher als einzelstehende Ereignisse, ja oftmals als anormale Erscheinungen, als mehr oder minder anziehende Phänomene betrachtet. Erst wenn die Sonne eines solchen neuen Tages schon hoch am Himmel steht, erkennt man, daß die zerstreuten Strahlen, welche wie ein Morgenroth das Licht verkündeten, alle von ein und demselben Brennpunkt ausgingen.

Solche und ähnliche Gedanken regt in unsren Tagen eine Aufführung von Göthe's Egmont mit Beethoven's Musik an. Wir sehen hier eines der ersten Beispiele moderner Zeiten, daß ein großer Tonkünstler unmittelbar aus dem Werk eines großen Dichters seine Begeisterung schöpft. So unsicher und schwankend uns das Auftreten Beethoven's in diesem ersten Versuche erscheinen mag, so kühn und bedeutsam war es zu seiner Zeit.

Im alten Griechenland war die Vereinigung von Dichtung und Musik eine so innige, daß Gedicht und Gesang gleichbedeutend und gleich benannt waren. Das Epos war in Gesänge eingetheilt. Eine Art unbestimmten Instinkts, den wir wohl fast bei allen Völkern wahrnehmen, ließ diese gleiche Benennung beinahe überall und immer fortdauern. In Griechenland bestimmte und erheischte die Natur der Sprache und Musik diese Vereinigung. Ganz von selbst löste der Rhythmus von der Sprache sich ab und bildete das wesentliche Element der Musik. Gelehrte Hellenisten versichern, daß wir in den uns erhaltenen Werken eines Aeschylus und Pindar bloß einen Abglanz ihrer ursprünglichen Schönheit besitzen, indem die Zeit uns nur die Worte derselben überliefert hat, die unsren staunenden Geist zur lebhaftesten Bewunderung drängen, ohne unser Ohr in demselben Maaße entzücken zu können, da uns nicht einmal Fragmente geblieben

sind, aus denen wir auf Beschaffenheit des musikalischen Theiles dieser Meisterwerke zurück schließen könnten, auf welchen gleichwohl die Zeitgenossen so großes Gewicht legten. Wir vermögen über die Musik des Alterthums nur mehr oder minder gelehrte, aber immer trockene Conjecturen zu bilden, während es keinem Zweifel unterliegt, daß der Antheil der musikalischen Kunst nicht gering sein konnte an der lebendigen Einwirkung der dichterischen Heroen jener Zeit. Später verfiel die Musik in eine Art Barbarei, nach welcher sie Jahrhunderte brauchte, sich eine neue Form, ein neues Medium zu bilden. Anfangs ausschließlich dem Cultus geweiht, fand sie erhabene Klänge, die gleich wohl nur noch erst ein Lallen in der neuen Sprache waren, welche sie sich schuf. Während dem Mittelalter bildete sie allmälig ihr Idiom; die Harmonie gewann festen Boden. Als sie nun reich genug, wohlgeordnet, hinreichend organisch construirt war, um der Idee zu dienen, blieb der Ausdruck derselben anfänglich speeifisch musikalisch, insofern man in Gesängen, welche für die Oper geschrieben wurden (ohne von den wunderlichen Dingen zu reden, welche die Geschichte von der Kirchenmusik uns erzählt) die einzige Sorge auf die Musik verwandte und sich begnügte, Sinn und Charakter derselben nur eben ungefähr den Worten anzupassen. Nur sehr langsam erwuchs ein Bedürfniß nach wohllautenden Versen. Fand man hie und da mit den äußerlichen Eigenschaften des Rhythmus und Wohlklanges schöne Gedanken oder anmuthige Bilder in Versen vereinigt, so war dieß eher ein glücklicher Fund, als daß man mit Vorbedacht danach gestrebt hätte. Die Musiker selbst waren nach wenig Seiten hin ausgebildet, und meist unerfahren in Dingen, die über den Kreis ihrer Kunst hinaus lagen. Einerseits waren sie von den Studien ganz in Anspruch genommen, welche erforderlich waren, die ziemlich chaotische Masse von unentbehrlichen und schwer zu erlernenden Kenntnissen zu überwältigen, andererseits war in ihnen ein ausschließliches, leidenschaftliches Gefühl vorherrschend, welches verlernte, anders als durch die Inspirationen ihrer Kunst sich kund zu geben. Letztere machte außerdem angestrengte mechanische Uebungen nothwendig, so daß die Musiker gewissermaßen mit ihrem Verstand, ihrer Seele und ihrer Zeit sich in das Tonmeer versenken mußten, dessen Stürme und Herrlichkeiten in ihrem Geiste nur Raum ließen für die nöthigsten Angelegenheiten der Wirklichkeit. In dem Maaße aber, als alle jene angehäuften Elemente in zusammenhängende Einzelheiten sich trennten, in verschiedene Zweige sich sonderten, in gewisse Arten und Gattungen sich theilten, deren Kenntniß für die Einen leichter zu erringen, für die Andern entbehrlicher wurde, emancipirten sich die Musiker mehr und mehr von der ausschließlichen Herrschaft ihrer Beschäftigung, sie hörten auf gänzlich von derselben absorbirt zu sein.

Die nicht vorurtheilslose Meinung, daß genie- und talentvolle Menschen ihre Befähigung nicht nach mehrfachen Seiten geltend machen können, welche Ihren populären Ausdruck in dem Sprichwort findet: „Schuster bleib bei deinem Leisten", halten wir unsrer Seits nicht für gänzlich berechtigt. Genie und Talent, so augenscheinlich speeiell beide sind, offenbaren sich immer nur in Köpfen, welche abgesehen von ihrer Specialität, wohlorganisirt sind. Mochten sie auch die Anwendung ihrer Fähigkeiten auf andere Gegenstände, als ihr eigentliches Fach, vernachlässigen, die Biographien berühmter Männer beweisen hinlänglich, daß, wo nicht Charakterfehler die Eigenschaften des Geistes verdunkelten, es gerade den ausgezeichnetsten Fachmenschen niemals an Vielseitigkeit gefehlt hat. Allmälig hörten auch die Musiker auf, bloß in ihrer idealen Welt zu leben. Sie gelangten dann dazu über die speeielle Ausübung ihrer Kunst hinaus, und selbst von denen, welche dem technischen Verständniß derselben fern standen, für geistbegabte Menschen gehalten zu werden. In unserer Zeit hat man nicht nur gänzlich aufgehört die Musiker für seltene curiose Phänomene zu halten, die halb Cherubime sind, welche die Sterblichen himmlische Gesänge vernehmen lassen, halb Dummköpfe, denen man mit der zweideutigsten Behandlung oder mit unzweideutiger Mißachtung im gewöhnlichen Leben begegnet. Man anerkennt in ihnen Menschen, welche der moralischen Verpflichtung nachkommen, ihren Geist gründlich zu bilden, allgemeine, vielseitige Kenntnisse zu erwerben und es giebt ihrer, die mit dem Wort eben so gewandt als mit Tönen umzugehen wissen. Gleichzeitig macht sich die Musik allmälig alle literarischen Erzeugnisse in jeder Form zu eigen. Im Theater, im Concert, in vocalen und instrumentalen Compositionen bemächtigt sie sich durch Uebertragung, Auszüge, Motto's, Devisen, Titel, Programme aller Kundgebungen der Poesie im Gedicht, im Drama, in der Lyrik, im Roman. Kaum irgend einen Moment des modernen poetischen Lebens läßt sie sich entgehen, während sie bis in's tiefste Alterthum zurückgehend nach Stoffen forscht. Den Völkern des Orients wie denen des Nordens ringt sie Vorlagen und Farben zu ihren Tongebilden ab. Ein vollfluthender magnetischer Strom verbindet die beiden Formen menschlichen Denkens und Fühlens: Poesie und Musik. Die Literatur, wir wissen es, maßt sich noch immer eine gewisse Ueberlegenheit über die Musik und besonders über die Musiker an, aber schon sieht sie sich gezwungen klingend an das Wappenschild ihrer alten Privilegien zu schlagen, um sie

in Erinnerung zu bringen. Die musikalische Presse wird immer thätiger und wirbt geschickte Interpreten. Schon findet der Journalismus eine seiner ergiebigsten Quellen in der musikalischen Polemik, und die Repräsentanten verschiedener Parteien, Neuerer und Reactionäre, schmieden sich wohlgeschweißte, feingearbeitete Waffen. Das unmittelbarste Resultat dieser plötzlichen Erhöhung des geistigen Niveau's musikalischer Kunst sehen wir darin, daß von nun an Dichtungen, welche kein höheres Ziel verfolgen als Sylbenlaute dem musikalischen Gefühlsausdruck anzubequemen und bloß singbaren Text für die Intonation der Sänger zu liefern, den bedeutenden Componisten nicht mehr genügen können und diese edlere Stoffe für ihre musikalische Conception suchen.

Während Schubert seinen Genius an das Vorzüglichste wandte, was die deutsche Lyrik geleistet hatte, erfaßte Beethoven mit sicherem Griff die Tragödie selbst. Mag der Versuch uns auch unvollkommen erscheinen, er war von einer nachhaltigeren Wirkung als die tastenden Verbesserungen, durch welche man die Operntexte aus ihrer früheren Nichtigkeit zu ihrem jetzigen Gebahren führte. Schubert's Aufgabe ist im Einzelnen vollständiger gelöst als die Beethoven's, nichts desto weniger war es dem Versuch desselben im Egmont vorbehalten, ein fernhin treffender Pfeil zu sein, dessen Tragweite vielleicht der Genius kaum ahnte, der ihn abschnellte. Wagner begnügt sich nicht mehr damit, die Meisterwerke der Poesie theilweise für die Musik in Anspruch zu nehmen. Er vindicirt unserer Zeit eine Renaissance der griechischen dramatischen Kunst mit anderen Formen und anderen Reichthümern, eine Wiederherstellung jener unauflöslichen normalen und beide Theile beglückenden Verbindung von Drama und Musik, eine Verbindung, welche ein gänzliches unvermeidliches Aufgehen des einen in die andere war.

Da wir den Namen Wagner's citirt haben, indem wir von Egmont sprachen, so erinnern wir zugleich daran, daß jener, ehe er musikalische Studien gemacht hatte, lebhaft den Beruf zum Drama in sich fühlte, und in mehreren Tragödien, die er schrieb, Shakespeare'schen Vorbildern nachzuringen trachtete. Eine Vorstellung des Egmont aber war es, die ihn plötzlich die ganze Gewalt und Kraft erfassen lehrte, durch welche die Musik den dramatischen Ausdruck zu erhöhen vermöchte, und alsbald reifte der Entschluß in ihm, die Tonkunst stofflich zu bewältigen, um in einem Athemzug sich als Dichter und Musiker zu bezeugen. Bald ward es ihm klar, wie ungenügend der Antheil ist, welchen Beethoven der Musik am Drama giebt, und wie sehr es den Zweck verfehlt, das ganze musikalische Interesse in Zwischenacte zusammen zu drängen, welchen das Publikum, durch antimusikalische Interessen abgespannt, nur ein unaufmerksames, zerstreutes Ohr leiht.

Antimusikalisch sagten wir in Bezug auf Egmont, und es ist dieser Ausdruck gerechtfertigt, da die hervortretendsten Vorzüge des Werkes sich vor allem an die Reflexion wenden. Die Regentin, Machiavell, Alba, Oranien sind die gewichtigsten Charaktere des Stückes, und die Schönheiten dieser Porträts dürften kaum zu denen gehören, welche die Musik vorzugsweise aufsucht, um sie durch den ihr eigenthümlichen Glanz zu erhöhen. Außer den Scenen, in welchen die genannten Charaktere auftreten, sind Diejenigen am treffendsten, in welchen der Poet zur Darstellung bringt, welch' eitel vergänglicher Schaum die Popularität ist, wie viel haltloser selbst als der Strohhalm, nach dem der in den Wellen Versinkende hascht. Der eigentliche Charakter des Stückes ist also durchaus politischer Natur. Wir übersehen nicht, daß die in das Drama eingeflochtene Liebesepisode ihm hauptsächlich die Anziehungskraft verleiht, welche es fortwährend auf dem Repertoire erhält; doch ist dies kein Grund, sie in den Augen Derjenigen als den vorzüglicheren Theil des Stückes gelten zu lassen, welchen das Rührende nicht zu gleicher Zeit ein Beweis für das Vortreffliche ist. Sanct Augustin definirt die Tugend*): Maaß und Ordnung in der Liebe. Dürfte man nicht annehmen, daß in der Kunst die Vollkommenheit als Maaß und Ordnung im Schönen**) zu bezeichnen ist? Um nun die mannichfaltigen Schönheiten, mit welchen Goethe den politischen Theil seiner Tragödie ausgestattet hat, richtig zu würdigen, muß man die Geschichte und die Personen jener Zeit genügend kennen; gerade aber diese Kenntniß läßt eine Liebe, wie die zwischen Egmont und Klärchen, als einen unversöhnlichen Anachronismus in dem Leben dieses Ersteren erscheinen. Die herrliche Scene, in welcher das junge Mädchen den schönen Grafen im ganzen Glanze seines Hofcostüms bewundert, rührt uns innig in Walter Scott's Roman***), wo die bescheidene Geliebte sich für den einzigen Gegenstand der Neigung des jungen Leicester hält. Aber die Altersverschiedenheit zwischen Egmont und Leicester führt eine ähnliche Verschiedenheit des Eindrucks mit sich, welchen die beiden Liebesscenen im Roman oder in der Tragödie auf den Leser oder Zuschauer machen. Die Liebe Egmont's, der zur Zeit der Catastrophe, welche sein Leben endete, füglich

*) La vertu, c'est l'ordre dans lamour.
**) En fait d'art, la perfection c'est l'ordre dans les beautes.
***) Kenilworth.

einen Sohn im selben Alter wie Leicester in der Periode seines Liebesverhältnisses zu Amy Robsart haben konnte, wird immer eine peinliche Dissonanz im Geiste des geschichtskundigen Zuschauers erregen, welcher sich fragt, wie es möglich war, daß Egmont so jugendlich leichtsinnig verliebt gewesen sein sollte, ohne als Familienhaupt den Seinigen auch nur einen Augenblick des Gedenkens zu weihen? — Die der Darstellung des Liebesverhältnisses gewidmeten Scenen sind gewiß in ihrer Art eben so vortrefflich als die politischen. Die Zusammenstellung beider ist es, welche den nothwendigen geistigen Einklang unangenehm stört. Die hingebende Anmuth im Geliebten Klärchen's verführt uns, und wir lieben ihn nicht minder als sie, so lange wir ihn in ihrer Nähe erblicken. Alba und Oranien gegenüber verschwindet dies Interesse; die Eigenschaften, die er dort entwickelt, gehören der Adoleseenz an. Wenn es betrübend ist, eine Frucht vom Wurm zernagt zu sehen, ehe sie zur Reife gelangen konnte, oder einen Jüngling, welchem aller Glaube an menschliche Güte und Gerechtigkeit abhanden gekommen ist, so gewährt ein Mensch in vollständig reifem Alter, welcher eine unverzeihliche Naivität bewahrt, und als ein Opfer seiner eigenen Unklugheit, seines chimärischen Vertrauens fällt, ein mindestens eben so peinliches Schauspiel. Dieser constitutionelle Heros, welcher die Freiheit in den Zügen seines Klärchen träumt, erscheint uns zu sehr als ein unreifer Jüngling in seiner arglosen Unerfahrenheit. Nichts destoweniger fühlt sich das Publikum, welchem vereinzelte Gemüthsbewegungen genügen, gerade von den Liebesscenen, von der Vision im Kerker angezogen, während man meistens aus dem politischen Theil der Tragödie, also dem bedeutsamsten, bei den Aufführungen mehrere wichtige Scenen wegläßt, oft sogar Charaktere wie Margarethe und Machiavell gänzlich streicht, wie z. B. auf der Dresdner Bühne. So ließ auch Beethoven, der Strömung der Majorität folgend, die historische Seite des Stückes unbeachtet. Die reine und wahre Leidenschaft, wie sie in Klärchen's Herzen glüht, und in den dem musikalischen Ausdruck so angeeigneten Lieder emporsproßt, electrisirte ihn, so wie auch, und vielleicht vor allem die Hingebung an die Freiheit, welche bei ihm ohne Zweifel mit dem in jener Epoche so geweckten und in seinem Herzen besonders lebendigen Gefühl deutsch-nationaler Unabhängigkeit zusammen traf. Dieses Gefühl erhebt sich besonders in der herrlichen Schlußapotheose der Ouvertüre. Beethoven begann, indem er diese Fragmente componirte, der Kunst einen neuen Weg zu bezeichnen, indem er mit mächtiger Hand den ersten Baum eines unbetretenen Waldes fällte, das erste Hinderniß wegräumte, zuerst Hand an's Werk legte. Die Welt sah ohne sonderliche Aufmerksamkeit diesem ersten Schlage zu; aber die Zeiten waren gekommen, wo die Kunst diesen Weg wandeln sollte, und bald nach ihm fand sie die Bahnen hell gelichtet und geebnet.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Gustav Rottebohm, Op. 10. Fliegende Blätter. Sechs Tonstücke für Pianoforte. Erste Sammlung. — Wien, Pietro Mechetti sel. Wittwe. Pr. 20 Ngr.

— — —, Op. 11. Trois Caprices pour Piano. — Ebend. Pr. 25 Ngr.

Der Componist dieser Pianofortestücke ist nur hin und wieder zu verschiedenen Zeiten in dies. Bl. genannt worden. Das, was er in den genannten Compositionen uns bietet, läßt ihn sowohl von guter Befähigung als auch von solider musikalischer Bildung, insbesondere von edlerer Geschmacksrichtung erkennen. Obschon die Erfindung von keiner im höheren Grade reichen Phantasie zeugt, so bemerkt man doch deutlich, daß er Fond in sich hat. Er zeigt sich bis auf Weniges, was an Mendelssohn aber nur aus der Ferne, erinnert, selbstständig; der Inhalt läßt uns einen Componisten erkennen, dem es darum zu thun ist, in dem, was er schafft, die geistige Seite zur Geltung zu bringen. Gelingt es ihm auch noch nicht durchweg dieses Moment zum vollen Ausdrucke gelangen zu lassen, giebt es auch noch hier und da dunklere Seiten, in denen mehr das Studium schafft als ein freier Genius, bemerkt man sogar Einiges, worin es mehr auf eine angenehme Berührung der Sinne abgesehen ist, so kann ihm doch nicht eine höhere Stellung streitig gemacht werden. Die Form beherrscht er in so freier, selbstständiger Weise, daß er gerade in diesem Punkte den strengeren Anforderungen gerecht zu werden vermag. Die Motive, die er uns aufzeigt, sind, abgesehen von ihrem Inhalte, kunstgerecht und häufig interessant verarbeitet, so daß sie unser Interesse zu fesseln im Stande sind. Tritt in den Motiven der gedankliche Gehalt auch nicht in überwiegender und schlagender Weise hervor, so enthalten sie doch so viel Lebensfähigkeit, daß sie auch in längerer Ausführung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen vermögen. Die rein technische Seite, das Instrumentale, ist in sämmtlichen Compositionen von solcher Beschaffenheit, daß es nicht in ein fremdes Gebiet überstreift, sondern streng in guter Ausführbarkeit und ohne

besondere Schwierigkeiten, innerhalb der dem Pianoforte gesteckten Grenzen sich hält. Die „fliegenden Blätter" enthalten: Capriccio, Elegie, Humoreske, Romanze, Notturno, Walzer. Von diesen sechs Stücken, von denen jedes seinem Charakter gemäß gehalten ist, zeichnen sich hinsichtlich der Erfindung und pikanteren Behandlung das Capriccio und die Humoreske aus; die Elegie ist breiter ausgeführt und von gesundem Ton. Die Romanze ist ein Lied ohne Worte, weniger fesselnd, der einleitende Anfang erinnert an ein Lied ohne Worte von Mendelssohn. Das Notturno hat guten Fluß in der Melodie, ihre Sprache ist aber nicht gewählt genug; der Walzer hält sich in bescheidenen Grenzen. Bedeutender nach Gehalt und Form sind die drei Caprieen. Hinsichtlich der Form finden wir eine breitere Anlage, die mit sicherer Hand ausgeführt ist. Der Componist bewegt sich so frei in dieser größeren Gestaltung, daß er deutlich höhere Studien erkennen läßt. Die erste dieser Caprieen zeichnet sich mehr durch ihr harmonisches und rhythmisches Leben als durch melodische Bedeutsamkeit aus. Die linke Hand ist besonders interessant bedacht. Die zweite hat zartere Haltung, ist mehr graciös und anmuthigen Charakters; die dritte hat Scherzo-Charakter. Sie ist die geistig bedeutendste. Das Intermezzo und Trio darin machen die untergeordnetere Partie aus; dagegen ist da, wo sich der Scherzo-Charakter geltend macht, frisches Leben, das sich zu einem sogar kecken Humor steigert. Es ist nirgend Forcirtes zu bemerken, Alles ist natürlich und ungeschminkt gesagt, sodaß diese Tonstücke sowohl von ihrer inhaltlichen Seite wie auch ihrer guten Ausführbarkeit wegen angelegentlich empfohlen zu werden verdienen.

Emanuel Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 29sten April ward nach längerer Unterbrechung R. Wagner's „Lohengrin" wieder gegeben. Es ist die Art der hiesigen Aufführung des Musikdrama's in d. Bl. bereits erschöpfend beleuchtet worden und wir würden auf diesen Gegenstand nicht zurückkommen, wenn nicht diese Vorstellung von Neuen auf die schlagendste Weise gezeigt hätte, wie man hier noch immer nicht das Wesen dieses Werkes auch nur annährungsweise erfaßt hat. In Folge dessen kann auch von einem wirklichen Erfolg des Kunstwerkes hier die Rede nicht sein, während der „Tannhäuser", der allerdings noch mehr Oper ist, als Lohengrin und deshalb von den Sängern auch im Ganzen richtiger aufgefaßt werden kann, fortfährt das Haus und die Casse zu füllen. Wie groß aber auch die Wirkung des „Lohengrin" selbst einem blasirten Publikum gegenüber sein muß, zeigt die enthusiastische Aufnahme, die er kürzlich in Frankfurt a. M. fand. Unerläßliche Bedingung zur entsprechenden Wiedergabe des Drama's ist aber etwas guter Wille und das künstlerische Vermögen der Ausführenden und der Leiter des Ganzen, sich wenigstens für Augenblicke von dem üblichen Opernschlendrian loszumachen und über Etwas, das man von selbst nicht wissen kann, willig Lehre anzunehmen. Wie sehr man es sich in Frankfurt trotz der weniger günstigen Aufnahme des „Tannhäuser" angelegen sein ließ, den „Lohengrin" so gut als möglich zu geben, beweist die Reise des dortigen Kapellmeisters Gustav Schmidt nach Zürich. Durch ein solches gutes Beispiel ermuntert werden sich auch die Sänger gern einer überlegenen Einsicht unterordnen und mit wahrhafter Lust — nicht bloß weil ihr Contract sie dazu nöthigt — außerordentliche Mühe an ein außerordentliches Werk wenden. Was ist aber wohl in dieser Beziehung in Leipzig geschehen! Anstatt bei unseren unzureichenden Gesangsmitteln Gäste, die schon mit Glück sich in Wagner's Opern versucht haben, herbeizuziehen oder wenigstens die am mindesten entsprechend besetzte Partie der Ortrud der gegenwärtig hier gastirenden Sängerin Frau Gundy zu übertragen, welche die geistigen und materiellen Mittel, die zu dieser Rolle gehören, in vollem Maße besitzt — hat man nur denen eine Concession gemacht, die keinen Hausschlüssel besitzen oder um zehn Uhr gern schon in den Federn liegen, d. h. man hat das Werk wahrhaft barbarisch zusammengestrichen und glaubt nun, daß es so der Menge mundrecht, wenn nicht gar eine Jugoper für die Messe geworden. Auch wir sind der Meinung, daß einige Kürzungen möglich, vielleicht nothwendig, daß R. Wagner selbst einige Striche machen würde, wenn er das Werk einmal in lebendiger Darstellung sehen könnte, aber solche Verwüstungen in der Partitur anzurichten, wie es hier geschehen, das grenzt an Vandalismus und spricht für unsere Behauptung, daß bei unserer Bühne alles Verständniß des Kunstwerks mangelt. Es ist nicht möglich, nur alle die unberechtigten Striche anzuführen, die man sich erlaubt — die hauptsächlichsten mögen jedoch zur Unterstützung des ausgesprochenen Tadels hier Platz finden. Im ersten Acte kommt z. B. Lohengrin sehr bereitwillig schon nach dem ersten Aufrufe der Heerhornbläser, der Zweikampf beginnt ferner ohne alle Ermahnung des Heerrufers: „Nun höret mich und achtet wohl ꝛc." Auch Elsa's Solo am Schlusse des ersten Actes: „O fänd ich Jubelweisen" fällt weg. Das Streichen manches Wesentlichen in den Scenen zwischen Ortrud und Friedrich, zwischen Elsa und Ortrud, das der Scene der vier Edlen und nicht weniger Stellen in der Kirchgangsscene im zweiten Acte that sogar, abgesehen von dem Erschweren des Verständnisses der musikalisch-formellen Abrundung Eintrag. Das Schlimmste kam aber im dritten Acte: hier hatte und A. auch selbst in der Scene zwischen Lohengrin und Elsa im Brautgemach, also auf dem Höhe- und Wendepunkte des Ganzen, der Rothstift seine verheeren-

den Spuren hinterlaſſen. Als wir ſolche Löcher und Riſſe in dieſem mit ſo vollendeter Meiſterſchaft ausgeführten Gemälde ſahen, ging uns die während des ganzen Abends ſtark auf die Probe geſtellte Geduld endlich aus und unwillkührlich fielen uns des Dichters Worte ein, die wir, das Textbuch zerknitternd, dem Helden dieſer Razzia's im Stillen zuriefen:

Fern ſollſt Du zu Baebaren,
Des Geizes Knechten, fahren,
Nie labe Schönes Deinen Mund!

Wer dieſer Held iſt, wiſſen wir nicht, haben aber zu unſerer Freude gehört, daß Hr. Kapellmeiſter Rietz ſich ſo lange als möglich gegen dieſe Striche geſträubt hat, bis er dem Andringen von anderer Seite her weichen mußte. — Die einzelnen Darſteller betreffend, ſo ſind es immer noch Hr. Braſſin (Telramund), Hr. Schott (König Heinrich) und Hr. Behr (Heerrufer) die in dieſen Leiſtungen alle anderen Mitwirkenden überflügeln. Allerdings ſind ihre Rollen auch die leichteſten. Von Frl. Buck als Ortrud mehr zu verlangen, als ſie leiſtet, wäre unbillig. Sie giebt ſich mit dieſer ihren Stimm-Mitteln, wie ihrem Naturell widerſtrebenden Partie viele Mühe und das verſchafft ihr immerhin ein gewiſſes Recht auf Nachſicht. Von Frl. Mayer (Elſa) und Hrn. Widemann (Lohengrin) dürfte man aber mehr erwarten, denn dieſe beanſpruchen ja die erſten Stellen in unſerem Opernperſonale. Daß beide nicht mehr im vollen Beſitze ihrer natürlichen Mittel ſind und daß namentlich bei Frl. Mayer viele Unſchönheiten in der Geſangsbildung jetzt noch mehr hervortreten als früher, können wir ihnen nicht zum Vorwurf machen, wohl aber iſt das gänzliche Mißverſtehen ihrer Rollen, die verfehlte Auffaſſung derſelben zu rügen. Lohengrin iſt in Hrn. Widemann's Händen ein ganz gewöhnlicher deus ex machina, eine Art Meyerbeer'ſcher Prophet und ein ſentimentaler Liebhaber — die Elſa der Frl. Mayer eine traumſelige Büßerin und etwas gutmüthig neugierige, dabei krankhaft nervöſe Frau, wie es deren ſehr viele giebt. Da iſt auch nicht eine Spur von der erhabenen Verklärung des Gralsritters und von der idealen Concentration aller weiblichen Anmuth und Tugend, die Wagner in dem Charaktre der Elſa gegeben hat. — Einen wirklichen Fortſchritt fanden wir in den Leiſtungen des Orcheſters — hier ward einige Entſchädigung für das viele Ungelungene auf der Bühne gewährt. Beſonders ſchön führte das Orcheſter die Inſtrumental-Einleitung aus. — Beiläufig ſei noch der großen Nachläſſigkeit bei der Leitung der Maſchinerie gedacht. Man hatte ſich nicht einmal die Mühe genommen, von dem alten und ſehr abgeſchabten Vorhang, der im dritten Acte auf kurze Zeit die Scene ſchließt und der auch in „Robert der Teufel" benutzt wird, die Worte Pax et indulgentia zu entfernen. Das Leinwandſtück, auf dem dieſe zu der genannten Meyerbeer'ſchen Oper gehörige Deviſe gemalt iſt, hing halb abgeriſſen da und erregte die Heiterkeit und den theilweiſen Unwillen des Publikums.

Außer Frau Gundy ſahen wir in letzter Zeit noch einige andere Gäſte in der Oper, von denen dem Vernehmen nach die bedeutendſten engagirt werden ſollen. Der Baßiſt Hr. Burger aus Wiesbaden, den wir als Saraſtro ſahen, hat ſehr wohlklingende Stimm-Mittel, eine recht beachtenswerthe Geſangsbildung und dabei eine ſehr vortheilhafte Perſönlichkeit. Der Tenoriſt Hr. Damcke vom Hoftheater in Schwerin gefiel ſehr in der Partie des Arnold in Roſſini's Tell und das mit Recht. Mit ſchönen natürlichen Mitteln ausgeſtattet leiſtet dieſer Sänger im Geſang und im Spiel ſehr Tüchtiges; beſonders zu rühmen ſind nächſt der nicht unbedeutenden Geſangsbildung bei ihm die Leidenſchaft und innere Wärme, die ſich im Geſang wie im Spiel kund giebt. Uns ſchien bei dieſem erſten Auftreten Hrn. Damcke's Stimme nicht mehr in der vollen erſten Blüthe zu ſtehen, doch wollen wir dies nicht mit Beſtimmtheit behaupten und erſt weitere Leiſtungen des Sängers abwarten. Wie wir hören, ſind Hr. Burger und Hr. Damcke bereits für unſere Oper gewonnen und werden die demnächſt abgehenden HH. Schott und Widemann erſetzen. Weitere Gäſte waren Hr. Meyer vom Stadttheater in Mainz als Tell und Hr. Reßler vom Nationaltheater in Peſth als Lyonel (Martha). Hrn. Meyer's übrigens recht angenehme Stimme reicht nicht ganz für ſo große und anſtrengende Partien aus, ſeine Geſangsbildung iſt dagegen lobenswerth. Im Spiel hätten wir etwas mehr Leben gewünſcht. Für fleißige muſikaliſche Studien ſpricht Hrn. Reßler's Leiſtung als Lyonel. Seine Stimme iſt ſchön und klangvoll und gewiß würde er noch größere Erfolge errungen haben, wenn er weniger befangen und im Spiel genügender geweſen wäre. Hr. Reßler ſcheint noch Anfänger zu ſein, als ſolcher verſpricht er aber etwas. Frau Gundy weiß ſich fortwährend in der Gunſt des Publikums zu erhalten, namentlich ſind es aber die großen und ernſten Partien, in denen ſie Treffliches leiſtet. Als eine ihrer beſten Rollen nennen wir, nächſt der Norma, die Königin der Nacht. Hier feierte ſie einen wahrhaften Triumph und in der That erinnern wir uns nicht, dieſe zur Zeit faſt für unausführbar gehaltene Partie in größerer Vollkommenheit gehört zu haben. — Hr. Mitterwurzer giebt gegenwärtig Gaſtrollen auf unſerer Bühne. Er iſt bis jetzt als Tell und als Bois Gilbert (Templer und Jüdin) aufgetreten, ſeine nächſten Partien werden Wolfram von Eſchinbach (Tannhäuſer) und Don Juan ſein, welche letztere Oper bei dieſer Gelegenheit zum erſten Male hier mit dem Original-Recitativen in Scene gehen ſoll. Hr. Mitterwurzer iſt jedenfalls einer der bedeutendſten dramatiſchen Sänger Deutſchlands, der nach allen Seiten hin den größten Anſprüchen zu genügen weiß. Ausgeſtattet mit gewaltigen Stimmmitteln von wunderbar ſchöner Klangwirkung und einem großen Talent ſetzt ſeine allſeitige künſtleriſche Durchbildung ihn in den Stand, dieſe ſeltenen Naturgaben zu verwerthen. Seine Geſangsbildung iſt vortrefflich, ſeine Darſtellung voll Wärme, Leidenſchaft, dabei durchdacht und ſtets ſchön. In der Marſchner'ſchen Oper ward er durch eine leichte Indiſpoſition etwas an der von ihm gewohnten Entfaltung ſeiner natürlichen Mittel gehindert, dennoch war ſeine Leiſtung ſo bedeutend, wie wir

den Templer hier seit vielen Jahren nicht gesehen haben. Eine in jeder Beziehung vollendete Kunstgestaltung war jedoch sein Tell, im Gesange sowohl, als auch in der Darstellung. Bei letzterer hatte er Momente, wie wir sie nur von den größten Schauspielern im Schiller'schen Trauerspiel gesehen.

F. G.

Man schreibt uns aus **Cassel**: Spohr's 70ter Geburtstag am 5ten April wurde dieß Mal besonders festlich begangen. Schon am Vorabend hatten die Kapelle und das Sängerpersonal der Oper eine Musikaufführung in dem Garten der Spohr'schen Wohnung veranstaltet, von der der Gefeierte auf das Angenehmste überrascht wurde. Es wurde dessen Notturno für Harmoniemusik aufgeführt, zwischen welches Gesänge aus seinen Opern eingeschoben waren. Dem Publikum war die Veranstaltung nicht verschwiegen geblieben und es hatten sich ein paar Tausend Zuhörer eingefunden. Am folgenden Tage fand eine wahre Wallfahrt von Gratulanten nach Spohr's Hause Statt, und es liefen ungewöhnlich viel Glückwünsche aus allen Gegenden Deutschlands ein. — Bald nach dieser Geburtstagsfeier wurde nach einer 10jährigen Pause unter Spohr's Leitung am Charfreitage „Paulus" sehr gelungen aufgeführt. Am ersten Ostertage gab man zum ersten Male des Meisters „Faust" nach der neuen Bearbeitung desselben für das Londoner italienische Theater. Durch die neuen Recitative und Zusätze hat die Oper nicht nur an Einheit der Form, sondern auch an Wirkung sehr gewonnen. Da diese Aufführung sehr viele Fremde nach Cassel gezogen hatte, so veranstaltete Spohr am 1sten Feiertage Vormittags eine musikalische Unterhaltung, in der das im vorigen Herbst geschriebene Septett zur Aufführung kam.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Ende April hat Vieuxtemps im Theater in Hannover gespielt, mit großem Beifall, doch vor wenig besetztem Hause. Die Damen Wagner und Rey werden daselbst zu Gastspielen erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Am Charfreitag kam in Hannover Graun's „Tod Jesu" zum 25sten Male zur Aufführung.

Magdeburg. — Der Rebling'sche und Ritter'sche Gesangverein gaben am Palmsonntage unter Anschluß des hiesigen Dom-Chors Seb. Bach's Matthäus-Passion, 1ster Theil. — Eine Wiederholung durch den Ritter'schen Verein hatte am Charfreitag stattgefunden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musikdir. Julius Otto in Dresden hat das Diplom als Ehrenmitglied „des ersten deutschen Sängerbundes von Nordamerika" erhalten. Der Genannte ist bereits Ehrenmitglied von 30 Gesangvereinen Deutschlands.

Vermischtes.

Musikdir. Stade in Jena hat auf der Bibliothek daselbst einen interessanten Fund gemacht, ein Manuscript der Minnesänger. Näheres darüber ist zur Zeit noch nicht bekannt. Ein Jenaischer Professor aber wird eine Uebersetzung liefern und das Werk im Druck erscheinen.

Man schreibt aus Cöln, daß am 5ten Mai einige 70 Mitglieder des dortigen Männergesangvereins eine abermalige Sängerfahrt nach London angetreten haben. In London will der Verein 12 Concerte veranstalten. Auch in Liverpool, Manchester und Birmingham sollen Concerte gegeben werden. Anfang Juni kehren die Sänger zurück.

Die fünfundzwanzig ersten Vorstellungen von Meyerbeer's „Stern des Nordens" in Paris haben 155,000 Fr. netto eingebracht.

In Oldenburg ist mit Ende April das Hoftheater, wie früher schon angekündigt wurde, aufgelöst worden.

Intelligenzblatt.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt ist in 2. Auflage vollständig erschienen:

Volckmar, Dr. W., Choralbuch des deutschen evangelischen Kirchengesangbuchs. Vierstimmig bearbeitet f. Orgel od. Clavier, mit Vorspielen, Zwischensätzen u. Schlüssen. Pr. 1⅓ Thlr.

Etwas Schöneres und Gediegeneres des rhythmischen Chorals wird es in der Folge schwerlich geben.

Bei **Herm. Peters** in Berlin erschien so eben:

Weitzmann, C. F., Der verminderte Septimenakkord. 4to. Preis 20 Sgr.

Der Verfasser durchbricht in dieser Schrift die engen Schranken früherer Musiklehren und eröffnet damit ein weites Feld für neue Bahnen. —

Verlags-Bericht, Monat April,

von

Schuberth & C., Hamburg, Leipzig u. New-York.

Alexandra Jossiphowna, Olga-Polka p. Piano à 4 mains. 7½ Sgr.

Berens, Herm., Op. 14. 6 petites Bluettes pour Piano. 15 Sgr.

Berwald, Franz, 3 Trio p. Piano, Violino et Violoncello. 3 Thlr.

Brunner, C. T., Souvenir de l'opéra p. Piano. Op. 113.
Cah. 11. Mozart, Don Juan. 10 Sgr.
„ 12. Verdi, Nabuccodonosor. 10 Sgr.

Burgmüller, Ferd., Airs populaires Américains p. Piano.
No. 9. Katy Darling. 10 Sgr.

— —, Roland, von Lindpaintner, f. d. Piano leicht übertragen. 5 Sgr.

— —, Operafreund. Putpourris für Pianoforte in leichtem Arrangement.
No. 4. Flotow, Martha. 15 Sgr.

Cramer, J. B., Grosse praktische Schule des Pianofortespiels. Neue revidirte Ausgabe mit deutschem und englischem Text.
Cah. 1. Schule für Anfänger, nebst Prämie. 1 Thlr.

Ficker, Ferd., La Gracieuse. Schottisch de Salon pour Piano (Bagatellen No. 1). 7½ Sgr.

Field, J., Böhner und **Hamm**, Sehnsucht-, Wehmuth- und Trauer-Walzer f. d. Piano. 7½ Sgr.

Gockel, Aug., Op. 18. Vandalia. 2me Valse de Concert p. Piano. 10 Sgr.

Hauser, M., Op. 34. Das Vöglein im Baume. Gr. Caprice burlesque p. Violon avec Orchestre. 3 Thlr.

— —, do. do. avec Piano. 1 Thlr.

Hirsch, R., Album für Gesang mit Piano., Neue Ausgabe.
No. 15. Marschner, H., Wär' ich bei Dir. 5 Sgr.
„ 16. Methfessel, A., Grüsse. 7½ Sgr.
„ 17. „ Herzens-Wünsche. 10 Sgr.
„ 18. Meyerbeer, G., Luft und Morgen. 7½ Sgr.

Krug, D., Mode-Bibliothek f. d. Piano.
No. 28. Stigelli, Die schönsten Augen. Transcript. 15 Sgr.

— —, Bouquet de Mélodies de l'Opéra. Arrang. facile.
No. 9. Rossini, Barbier de Séville. 15 Sgr.
„ 10. Donizetti, Fille du Régiment. 15 Sgr.
„ 11. „ Sonnambula. 15 Sgr.
„ 12. Weber, Freischütz. 15 Sgr.

Mayer, Ch. jun., Op. 6. Valse de Concert p. Piano. 10 Sgr.

— —, Op. 9. Preis-Polka p. Piano à 4 ms. 10 Sgr.

Raff, J., Die Oper im Salon f. d. Piano
Cah. 5. Op. 44. Le Barbier de Séville. 20 Sgr.
„ 6. „ 45. Souvenir de Don Giovanni. 20 Sgr.

Stark, Chr., Huldigungs-Polka f. d. Piano à 4 ms. 7½ Sgr.

Strakosch, M., Le Papillon-Polka p. Piano. 10 Sgr.

— —, Liebchen-Polka f. d. Piano à 4 ms. 15 Sgr.

Vieuxtemps, Henri, La Nuit. Transcrit. p. Vello. avec Piano. 15 Sgr.

Wallace, W. V., Les Perles. Deux Valses p. Piano à 4 ms. 10 Sgr.

Walter, Aug., Op. 4. 3 Lieder (Sehnsucht — Kriegers Ständchen — Normanns Tod) für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Pianoforte-Begleitung. (Neue Ausgabe.) 25 Sgr.

Weber, C. M. v., Op. 81. Les Adieux. Fantaisie p. Piano. (Nouv. Edition.) 1 Thlr.

Wely, Lefébure, Les Cloches du Monastère. Nocturne p. Piano. Op. 54. 12½ Sgr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Versteigerung einer ausgewählten musikalischen Bibliothek.

Am 22sten Mai d. J. wird zu Frankfurt a. M. die Bibliothek des Herrn Musikdirektors **C. A. F***** in Sainte-Marie-aux-Mines gegen gleich baare Zahlung durch die geschworenen Herren Ausrufer öffentlich versteigert.

Dieselbe enthält seltene und werthvolle Kirchenliederbücher mit und ohne Noten, Choralbücher, alte und neuere Liedersammlungen mit Noten, Schriften über Kirchengesang, über Philosophie und Geschichte der Musik, über musikalische Theorie im engeren Sinne, über Harmonielehre, Contrapunkt etc., ferner Partituren classischen Gesanges mit und ohne Begleitung, Orchester-Partituren von Opern, Ouvertüren, Oratorien, Cantaten etc. der berühmtesten älteren Meister, als Caldara, Campra, Goudimel, Leon. Leo, Ant. Lotti, Marcello, Orlando di Lasso, Palestrina, Pergolese, Porpora, Scarlatti u. v. A., sämmtlich in sauberen **ganz correcten** Abschriften, und grösstentheils **noch ungedruckt.**

Ausser dieser Bibliothek enthält der betreffende Katalog noch eine interessante Sammlung **Musikalien für Pianoforte** mit und ohne Begleitung von L. van Beethoven, Gluck, Haydn, Mozart u. A., und am Schluss einige kirchenmusikalische Compositionen vom Abt ***G. J. Vogler*** († 1814), in eigenhändigen Manuscripten, von denen weder Partituren noch einzelne Stimmen je gedruckt worden.

Zu haben ist dieser Katalog, ausser bei dem Unterzeichneten, in Berlin bei den Herren Ed. Bote u. G. Bock, in Leipzig bei Herrn Wilh. Engelmann, sowie in den bedeutendsten Musikalien-Handlungen Deutschlands.

Frankfurt a. M. im April 1854.

G. F. Kettembeil.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 21.** Den 19. Mai 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: J. F. Kittl, Op. 31. Ferd. Ficker, Systematische Pianoforte-Schule. C. Fr. Weitzmann, Der übermäßige Dreiklang. — Aus Prag. — Briefe aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

J. F. Kittl, Op. 31. Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza. Oper in vier Acten. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Vollständiger Clavierauszug. Pr. 8 Thlr.

Der Stoff zu vorliegender Oper ist einem König'schen Roman entnommen und für die Bühne von Richard Wagner bearbeitet. — Dieser letztere Punkt allein schon dürfte unser Interesse für das Werk in Anspruch nehmen. Der Gang der Handlung ist folgender. Vor dem Schlosse des Marchese Malvi, auf einem ländlichen freien Platze, sind Landleute, Bürger und Bürgerinnen aus Nizza (bei und in Nizza 1793 spielt die Handlung) und Soldaten versammelt und geben sich allgemeiner Fröhlichkeit hin, denn es gilt heute einem Feste, das der Marchese Malvi zu Ehren des Grafen Rivoli veranstalten will, der der bestimmte Bräutigam Bianca's ist, der Tochter des Marchese. Giuseppe, Jäger, Sohn des Schulzen auf des Marchese Gut, Milchbruder Bianca's, entzieht sich gedankenvoll der lauten Fröhlichkeit. Er schlägt die Aufforderung Clara's, eines Bürgermädchen's aus Nizza, die ihn liebt, aus, heute beim Feste mit ihr zu tanzen, worauf diese, verzweiflungsvoll, nach einem längeren Kampfe mit sich auf Bonatti, einen Corporal zueilt und denselben heftig in die Mitte der Bühne ziehend ausruft: „seht hier den tapfern Corporal, den Bräutigam nach meiner Wahl!" Die Gruppen entfernen sich; Giuseppe allein bleibt zurück, zu dem alsbald Bianca tritt und ihm meldet, daß er ihre Nähe fliehen soll, da sie durch Stand, Rang und Geburt getrennt seien. Giuseppe schwört dem Räuber seines Glückes Tod und Verderben und beide eilen fort. Bald treten Malvi, Bianca und Rivoli auf. Es beginnt die Festlichkeit. Mitten unter den Fröhlichen erscheint Brigitta, eine Harfnerin, und bittet ihren Sang anzuhören, nach dessen Beendigung Rivoli wuthvoll auf die Bettlerin losfährt und dieselbe zu entfernen befiehlt. Sie ist die verstoßene Schwester Rivoli's. Rivoli will seine Verstimmung durch den Ehrentanz mit Bianca verscheuchen; da tritt ihm Giuseppe entgegen und besteht auf seinem Rechte, mit Bianca zuerst zu tanzen. Doch mitten in seinem Beginnen suchen sich Soldaten seiner zu bemächtigen, denen er im Be-

griff ist zu unterliegen, als plötzlich Sormano mit geschwungenem Dolche sich Bahn macht und Giuseppe durch die erstaunte Menge rasch mit sich fortzieht und im dichtbelaubten Parke mit ihm verschwindet. (1ster Act). Der zweite Act zeigt uns die äußersten Spitzen der Seealpen zwischen Nizza und Frankreich. Die ganze Landschaft ist in dichten Nebel gehüllt. Sormano tritt mit Giuseppe aus einer Schlucht und erzählt demselben, wie er, früher Lehnsmann des Grafen Rivoli, die Schwester desselben, Brigitta, geliebt und heimlich mit ihr sich verbunden habe, vom Bruder aber entdeckt, schmachvoll von dessen Hof gejagt worden sei. Sormano steht nun an der Spitze von Verschworenen, die im Bunde mit den Franzosen gegen das eigene Vaterland zu ziehen im Begriff sind. Giuseppe's Erscheinen ist ihren Plänen, das Fort Soargio zu überfallen, günstig, um ihn als Führer durch geheime Pfade des Gebirg's zu gebrauchen. Giuseppe verabscheut zwar eine solche That, das eigene Vaterland zu verrathen, wird aber an dem Versuche, zu entfliehen, von den durch ein Signal aus den Schluchten hervorbrechenden Verschworenen verhindert. Während die Verschworenen nun sich zum Kampfe rüsten, tönt von der Seite ein Gesang von Pilgern, die auf einer geflochtenen Bahre die Leiche eines Weibes bringen. Sormano erkennt in ihr sein Weib — Brigitta. Der Auftritt bei dem Feste (im ersten Act) hatte ihr das Leben gekostet. Die Begierde nach Rache steigert sich in Sormano und selbst Giuseppe ist zu dem Vorhaben vollständig gewonnen, nachdem er durch die Pilger erfahren, daß Rivoli mit Bianca heute noch die Hochzeit feiert. Drei Kanonenschüsse aus der Ferne, die ihnen die französische Armee giebt, verkünden, daß sie gegen Soargio aufbrechen sollen. Giuseppe und Sormano werden gefangen. Bianca berathet mit Clara, wie Giuseppe von dem Tode, worauf das Urtel des Kriegsgerichtes lautet, zu retten sei. Obwohl Bianca ihrem Vater gesteht, daß sie ihn liebe, so besteht dieser doch auf seinem Willen, daß sie Rivoli's Gemahlin werde und Giuseppe dem Tode verfalle. Doch weiß Clara mit Hülfe des Bettlers Cola ihn zu befreien. Beide, Giuseppe und Sarmano entkommen dem Gefängnisse als Eremiten verkleidet. Dieß geschieht, während die Soldaten bei einem lustigen Gelage sind. Bei dem Signal, daß die Gefangenen entflohen, rufen sie zu den Waffen und setzen ihnen nach. (Act 3). Giuseppe und Sormano sind glücklich entkommen und berathen was zu thun sei. Inzwischen versammelt sich das Volk; ein glänzender Hochzeitszug bewegt sich der Cathedrale zu. Giuseppe und Sormano verschwinden, um bald wieder in neuer Tracht zu erscheinen. — Das Volk begrüßt das ankommende Brautpaar. Bald mischen sich Giuseppe und Sormano unter das Volk. Im dichten Gedränge sticht Sormano Rivoli zu Boden; Bianca, todtenbleich — denn sie hat Gift genommen, liegt in Giuseppe's Armen. Während dieß vorgeht, rücken die Franzosen vor die Thore, Soargio ist über. Giuseppe kehrt zu den Fahnen seines Königs reuig zurück. An der Spitze der Soldaten eilt er den einstürmenden Franzosen entgegen und fällt beim ersten Schusse.

Der Verlauf der ganzen Handlung zeigt uns eine gewandte Hand in Anordnung der Scenen und Lösung der Verwicklung. Obwohl diese Bearbeitung des für musikalische Behandlung günstigen Stoffes noch nicht auf die Stufe des eigentlichen musikalischen Dramas sich erhebt, so steht sie doch um Vieles höher als ähnliche Arbeiten der neueren Zeit. Sie giebt ein organisches Ganze, das nicht blos lose an einandergereihte Scene zeigt, sondern eine strengere Entwicklung, die aus dem Wesen des Stoffes hervorgeht und rollt ein an Abwechslung reiches Gemälde auf. Wiewohl Giuseppe und Bianca die eigentlichen Träger der Handlung, wie uns schon der Titel sagt, ausmachen, so treten sie doch mehr zurück und lassen Sormano und Clara als die das Ganze bewegenden und leitenden Hauptpersonen erscheinen. Giuseppe und Bianca verhalten sich zu passiv und werden nur durch Sormano und Clara in ihrem Thun geleitet. Der plötzliche Entschluß Clara's (im ersten Act), nachdem Giuseppe ihr gesagt, daß er sie nicht liebe, dem Corporal Bonetti die Hand zu reichen, ist ein zu jäher Sprung, der höchstens durch ihren energischen Charakter zu entschuldigen ist. Die ästhetische Wirkung der Handlung wird überhaupt dadurch beeinträchtigt, daß die Motive Giuseppe's und Sormano's aus persönlicher Rachsucht hervorgehen. Der Dichter hat aber trotz dieser Ausstellungen ein an dramatischen und für musikalische Darstellung günstigen Momenten reiches Gemälde gegeben, welches in seiner interessanten Verwicklung bis zum Schlusse hin das Interesse rege zu halten vermag. Betrachten wir nun, wie der Componist dem Stoffe gerecht wurde. Wir begegnen dem Componisten in dieser dramatischen Arbeit zum ersten Male. Sein Name wurde in dieser Zeitschrift früher rühmlichst erwähnt. Eine Jagdsymphonie von ihm, welche in Leipzig mit Beifall aufgenommen wurde, erhielt auch in dies. Bl. eine günstige Besprechung, und somit ist der Referent mit günstiger Stimmung an die Durchsicht seiner Oper getreten. Der Componist zeigt sich darin von einer höheren künstlerischen Seite. Es ist ihm nicht blos darum zu thun, angenehm unterhaltende Musik zu geben, sondern seine Intentionen gehen auf eine den Stoff tiefer erfassende dramatische Darstellung — ein Moment, welches ihm um so mehr zur Ehre gereicht, da man im musika-

lischen Süden Deutschlands von andern Voraussetzungen bei der Conception einer Oper auszugehen pflegt, als diese Kunstgattung ihrem Begriffe nach erheischt. Der Componist hat sich hinsichtlich der formellen Behandlung von dem traditionellen Herkommen emancipirt, und einen Schritt zur Form des eigentlichen Dramas gethan. Ist es ihm auch noch nicht vollständig gelungen, so muß doch schon das, was er giebt, und in einer Zeit, wo sich namentlich seine süddeutschen Collegen principiell gegen die Opernreform auflehnen, mit Freuden begrüßt und anerkannt werden. Der Schnitt der üblichen Arien und Duetten u. s. w. ist freier gehandthabt und zeigt den Componisten nicht in der stereotypen Abgrenzung derselben befangen. Nur eine zu große Ausdehnung in einigen Ensemblen hemmt das dramatische Leben. Gerade da, wo die Handlung zu rascher Entscheidung drängt, treten wiederholende Aufenthalte ein. Kürzungen dürften daher bei Aufführungen als nothwendig erscheinen. Was nun den musikalischen Theil, den eigentlichen innern künstlerischen Gehalt der Oper betrifft, so muß bemerkt werden, daß er gegen viele neuere Erzeugnisse auf diesem Gebiete eine ungleich höhere Stellung einnimmt; es macht sich das Streben nach erhöhterem dramatischen, wahrheitsvollen Ausdrucke deutlich bemerkbar und bethätigt sich auch in einer solchen Weise, daß man die Befähigung des Componisten zu derartigen Erzeugnissen nicht in Abrede stellen kann. Anderseits darf aber auch nicht verhehlt werden, daß das Werk in seiner Totalität noch nicht den Grad schöpferischen Geistes in sich trägt, welcher allein im Stande ist, in dauernder Geltung es zu erhalten. Zunächst tritt uns die Erfindung, als die eigentlich bewegende Seele des Ganzen, noch nicht in derjenigen Bedeutsamkeit entgegen, die dem Werke eine allgemeinere Theilnahme sichern könnte. Namentlich vermißt man Frische. In dieser Hinsicht scheint der Componist gegen frühere Leistungen, die mit rühmender Anerkennung genannt wurden, in den Hintergrund getreten zu sein. Auf die melodische Gestaltung sind italienische Einflüsse unverkennbar. Erklärlich wird dieser Umstand durch des Componisten locale Stellung, die auf seine musikalische Anschauung maßgebenden Einfluß zu haben scheint; und insofern muß ein milderer Maaßstab an die Beurtheilung seines Werkes gelegt werden. Häufig ist daher dem offenbar nach sinnlichen Wohlklang und Popularität ringenden Melodieausdruck die dramatische Wahrheit geopfert, und an die Stelle einer unmittelbar aus dem Herzen strömenden Erfindung tritt öfters ein Machen, das jedoch die Geschicklichkeit und Gewandtheit des Componisten von der technischen Seite her in's Licht stellt. So eigentliche, schlagende, lyrische wie dramatische, Culminationspunkte zeigt uns das Werk zwar nicht auf; doch treten Momente darin hervor, die höheren Aufschwung nehmen als das bloße Machen hervorzubringen im Stande ist. Erklärbar wiederum aus des Componisten nationaler Stellung wird der Mangel an ausgeprägter Charakteristik der handelnden Personen sowohl als der Situationen; strenger auseinander zu haltende Momente verschwimmen ineinander und lassen die Conturen verwischt erscheinen. In dem recitativisch-declamatorischen Theile ist manche Monotonie. Eine erhöhtere Färbung wäre wünschenswerth gewesen, da die darauf folgende Cantilene bisweilen zu wenig Lichtseiten bietet. Manches erscheint auch zu forcirt und zu sehr nach dem Effecte zielend. Dahin gehört z. B. der Soldatenchor im 1sten Act: „Bräutigam bin ich". Der ganze erste Act dürfte überhaupt als der schwächste bezeichnet werden; in den folgenden Acten bemerkt man mehr Erfindungskraft und dramatisches Leben. Die bessere Richtung des Componisten tritt demnach unverkennbar hervor, und sie wird ihn zu einem lohnenderen Ziele führen, wenn er der fremdländischen Einflüsse und dem Haschen nach Effect sich entschlagen haben wird. Ein Effectstück ist daher auch die Ouvertüre, die in der üblichen Weise nach Motiven aus der Oper geschrieben ist. Sie giebt uns kein Bild von der Oper, sondern nur bunte aneinander gereihte Bilder ohne innere Nothwendigkeit. Sie schließt mit einem Marsche, der zwar an seiner Stelle zweckmäßig erscheint, doch, trotz des Effectes, den er hervorbringen mag, zu wenig idealisirtes Element enthält, um auf eine höhere Geltung Anspruch machen zu können. Er streift ziemlich dicht an der Grenze des Trivialen vorbei. Es liefert gerade dieses Stück den Beweis, daß der Componist sich noch nicht völlig emancipirt hat von den Vorurtheilen, die in Betreff der Popularität circuliren. Gleichwohl hat er in Vergleich mit andern süddeutschen Componisten, die in dem stagnirenden Wasser ihrer musikalischen Unfehlbarkeit für die Kunst bereits ersoffen sind, einen rühmenswerthen Schritt nach dem Vorwärts gethan und durch diese Oper bewiesen, daß seine musikalische Intelligenz wie sein Wille den höheren Anforderungen zugewendet ist, die man heut zu Tage an ein solches Werk zu machen berechtigt ist.

Emanuel Klitzsch.

Instructives.

Für Pianoforte.

Ferd. Ficker, Systematische Pianoforte-Schule. Erste Abtheilung. Musikalische Elementarlehre und Grund-

lage zur Bildung eines künſtleriſchen Anſchlages, mit Fingerübungen bei ſtillſtehender Hand, nebſt 12 vier- und 6 zweihändigen inſtructiven und progreſſiven Uebungsſtücken, wovon der Primo in den erſteren im Umfang von fünf Noten. (Systematic Method for the Piano.) — Hamburg und New-York, Schuberth u. Comp. Pr. 1 Thlr.

Wir haben es hier mit einem Werke zu thun, das ſeine Verdienſte hat und von der reichen Erfahrung eines denkenden Lehrers des Pianoforteſpiels Zeugniß giebt. Der Verfaſſer ſetzt voraus, daß der Schüler, der nach der von ihm ausgearbeiteten Methode unterrichtet werden ſoll, noch gar keine Vorkenntniſſe hat. Auf ſehr praktiſche und klare Weiſe macht er den Schüler nach und nach mit den Elementen der Muſiklehre und des Pianoforteſpiels insbeſondere bekannt, verfolgt in jeder der zwölf Lectionen dieſer erſten Abtheilung einen beſtimmten Zweck und vermeidet mit Glück alles zu dieſem Zwecke Unweſentliche. Zugleich läßt er das Spiel ſelbſt praktiſch betreiben, ohne jedoch für's Erſte den Schüler mit dem mühſamen Erlernen der Noten zu plagen. Erſt nachdem der Schüler weiß, was ein Ton iſt, wie dieſer erzeugt wird und wie er heißt, lehrt er die Noten. Um die fünf Töne zu bezeichnen, welche zu den erſten Uebungen benutzt werden, bedient ſich der Verfaſſer Ziffern, welche den Fingern jeder Hand entſprechen. Sehr gut iſt, was Ficker über die Erzielung eines ſchönen Anſchlages, über die Handſtellung, Poſition des Körpers ꝛc. ſagt. Schon in der erſten Lection wird auf Bildung des Anſchlags hingewirkt. Die Kunſtausdrücke, Geltung der Noten und Pauſen, Rhythmus, Taetarten, Vortragsbezeichnungen ꝛc. werden nach und nach bei den betreffenden Uebungsſtücken dem Schüler auf praktiſche Art beigebracht, ſo daß dieſer ſie ohne die geringſte Schwierigkeit leicht behalten kann. Die erſten zwölf vierhändigen, wie die folgenden ſechs zweihändigen Uebungsſtücke ſind ſehr zweckmäßig und dabei in ihren einfachen Motiven anſprechend und dem Faſſungsvermögen der Eleven angepaßt. Richtig erſcheint uns der Grundſatz, dem Schüler anfänglich die Prima in vierhändigen Stücken ſpielen zu laſſen und ihm dann, nachdem er hierdurch an präciſes Spiel gewöhnt iſt, zweihändige mehr Selbſtſtändigkeit erfordernde Stücke zu geben. Des Verfaſſers Methode nähert ſich entſchieden den vor einigen Jahren bereits von Thrämer in Dorpat aufgeſtellten Grundſätzen des Muſikunterrichtes, nur daß er zum Behufe der mechaniſchen Ausbildung das Gute der bisher üblichen Unterrichtsweiſe beibehalten, beide Extreme alſo auf eine ſehr geſchickte und Nachdenken beweiſende Art verſchmolzen hat. Das Ganze iſt — nach dieſer erſten Abtheilung zu urtheilen — ſo planvoll und mit ſo viel Sachkenntniß und reicher Erfahrung angelegt und ausgeführt, daß wir dieſe Schule nach beſter Ueberzeugung empfehlen und ihr eine weite Verbreitung wünſchen können. Ein dem ſehr hübſch ausgeſtatteten Werke beigegebenes „Supplement of the Publishers Schuberth & Comp." giebt ein Facſimile von Moſcheles in engliſcher Sprache und die deutſche Ueberſetzung davon, in welchem genannter Pianoforte-Meiſter Hrn. Ficker als ſehr tüchtigen Lehrer empfiehlt, ſo wie auch eine Abbildung, des Verfaſſers Hand-Poſition darſtellend.

F. G.

Bücher, Zeitſchriften.

Carl Friedrich Weitzmann, Der übermäßige Dreiklang. — Berlin, 1853, T. Trautwein'ſche Buch- und Muſikalienhandlung (J. Guttentag).

Der Verfaſſer der vorliegenden Monographie hat ſich bereits in ſeinem Werkchen „Geſchichte des Septimenaccordes" (Berlin, ebendaſelbſt) als ſcharfſinnigen Forſcher auf dem Gebiete der Muſikwiſſenſchaft gezeigt, und bethätigt ſich auch wieder in der vorſtehenden Abhandlung als ſolchen. Er wird durch derartige Forſchungen dem Neubau der muſikaliſchen Theorie weſentlich vorarbeiten. Der ganze Geiſt ſeiner Schrift hat echt wiſſenſchaftliches Gepräge; ſeine Sprache iſt gedrängt und bündig; von allen Seiten weiß er ſeinen Stoff in klarer Gedankenentwicklung zu betrachten, ſo daß die Darſtellung zu einem den Gegenſtand erſchöpfenden Reſultate führt. Zunächſt weißt er nach, wie der übermäßige Dreiklang bisher von allen theoretiſchen und praktiſchen Muſikern als ein unheimlicher Gaſt betrachtet worden ſei, weil „ſein ſchroffes Auftreten wie ſeine ſcheinbare Unbehülflichkeit nicht geeignet geweſen, ihm Freunde zu erwerben". Da ältere und neuere Theoretiker ihm alles Heimathrecht abgeſprochen oder höchſtens nur ſeinen flüchtigen Durchgang geduldet, ſo ſei von den praktiſchen Muſikern ihm kein Intereſſe zugewendet worden, höchſtens habe man ihm erlaubt, wenn man ihn, obwohl gebunden, eingeführt, zwei bis drei, ein für alle Mal vorgeſchriebene Schritte zu thun. Die Abſicht des Verfaſſers iſt nun, „das Dunkel ſeiner Abkunft zu lichten, ſeine ausgebreiteten Verwandtſchaften nachzuweiſen, ſein unzertrennliches Bündniß mit allen bei uns längſt heimiſchen verminderten Septaccorden darzuthun und überhaupt eine ausführliche Darſtellung ſeines geheimnißvollen und

vielseitigen Charakters zu geben". Nach einer historischen Einleitung, in welcher die Ansichten älterer und neuerer Theoretiker über ihn angeführt werden, deren Resultat in ihren bisherigen Forschungen dahin lautet, daß er seinen Sitz auf der dritten Stufe der Mollonleiter habe, durch die Erhöhung der Quinte des harten Dreiklangs entstehe und nur fähig sei, zwei bis drei abgemessene Schritte zu thun, sucht der Verfasser in vierzehn Abschnitten eine ausführliche Charakteristik des genannten Accordes zu geben und ihm das volle Bürgerrecht im Reiche der Töne zu vindiciren. Er weist nach, wie durch die Einführung dieses herbklingenden Accordes, dem jedoch dieselbe Beweglichkeit zugeschrieben und nachgewiesen wird, wie dem süßlich verminderten Dreiklang, unsere Harmonien offenbar an Kraft und Mannichfaltigkeit gewinnen würden. In ihm allein liege die Fähigkeit, dem Ueberhandnehmen des jetzt so verschwenderisch gebrauchten verminderten Septaccordes ein Ziel zu setzen, und legt in überzeugender Auseinandersetzung dar, wie derselbe an Gewandtheit, Vieldeutigkeit und Fügsamkeit dem verminderten Dreiklange durchaus nichts nachgiebt, seine Behandlung leichter als die eines jeden andern dissonirenden Accordes sei, und wie er gleichfalls unvorbereitet eingeführt wenden könne. Die hier nur kurz angedeuteten Resultate der Weitzmann'schen Forschungen werden gewiß manchen Leser, dem auch auf diesem Gebiete die Fortschritte willkommen sein sollten, anreizen, von dem Werkchen selbst eine gründliche Einsicht zu nehmen. So trocken auch insbesondere Componisten vielleicht die Beschäftigung mit derartigen Studien erscheinen mag, so wird doch der Gewinn, den sie unzweifelhaft daraus ziehen, für die Praxis von größerer Tragweite sein, als man bei einer nur flüchtigen Kenntnißnahme davon zu berechnen vermag.

Emanuel Klitzsch.

Aus Prag.

Ende April.

Bald darauf, nachdem ich Ihnen meinen letzten Bericht eingesendet hatte, besuchten uns die Gebrüder Müller auf ihrer Rückreise von Wien. Sie gaben dreimal Quartetten im Convictsaale, zwar mit der bekannten Virtuosität aber leider vor leerem Hause — eine Thatsache, bei der jeder Commentar überflüssig ist. — Späterhin wurden Concerte veranstaltet von der Sängerin Frl. Fischer von Tiefensee, dem Pianisten Hrn. Evers und seiner Schwester, der Sängerin Frl. Kathinka Evers, endlich von Frl. Henriette Fritz, einer jungen Pianistin aus Wien. — Letztere ist die Tochter und zugleich die Schülerin des trefflichen Cellisten am Hofoperntheater in Wien, Hrn. Fritz. Ueber die Gesangstücke, mit denen wir bei derlei Anlässen zugleich mit regalirt werden, lassen Sie mich lieber schweigen; die Mehrzahl derselben ist ein Pasquill auf den Geschmack der Sänger und Sängerinnen, die von All' dem Trefflichen, woran die musikalische Literatur gerade in diesem Fache so reich ist, gar keine Notiz nehmen.

Von größeren Productionen in der Adventzeit sind dießmal nur zwei zu erwähnen: die Aufführung der „Schöpfung" durch den Tonkünstlerverein vor Weihnachten, und das zweite Concert des Cäcilienvereins, ebenfalls um jene Zeit. Das Haydn'sche Meisterwerk war gerade vor 50 Jahren bei der Gründung des Vereins zum Vortheil der Wittwen und Waisen der Tonkünstler zum Erstenmal gegeben worden, weßhalb die Wahl desselben dießmal ganz sinnig und passend genannt werden muß. Auch die Aufführung war eine gut gelungene. Die Solopartien wurden von Frl. Schröder, und den HH. Emminger, Strakati und Schmidt sehr beifallswürdig vorgetragen, und auch die Chöre leisteten dießmal besonders Gutes. Die Aufführung leitete, wie gewöhnlich, Hr. Kapellmstr. F. Skraup. — In dem zweiten Concerte des Cäcilienvereins wurden uns wieder mehrere Novitäten geboten, als: Ouverture pathétique von J. Heller, dem Cäcilienvereine gewidmet, eine Symphonie von G. Goltermann, und zwei Männerchöre von W. Veit. Alle diese Novitäten erfreuten sich einer beifälligen Aufnahme, und einer der Veit'schen Chöre, komischen Inhaltes, wurde zur Wiederholung verlangt. Die Ausführung der genannten Orchesterwerke fehlte es nicht an Feuer und Schwung; doch ließ, wegen Mangel an hinreichenden Proben, die Detailausführung hier und da Etwas zu wünschen übrig. Außer den angeführten Nummern wurden auch noch einige andere Pièeen mit Solos für Sopran gegeben, welche Frl. v. Bracht übernommen hatte, und mit großem Succeß vortrug. — In seinem dritten Concert, brachte uns der Cäcilienverein Friedrich Schneider's Ouvertüre zur Braut von Messina, dann die Flucht nach Egypten von Berlioz, einen geistlichen Gesang für Altsolo, Chor und Orchester von Mendelssohn und eine Wiederholung des im vorigen Jahre aufgeführten Fragmentes aus Lohengrin. Die Ausführung aller dieser Musikstücke war höchst sorgfältig und verdient großes Lob. Was den äußern Erfolg betrifft, so wurde die Schneider'sche Ouvertüre kühl aufgenommen; auch die Berlioz'sche Composition sprach mit Ausnahme des Schlusses nicht an; dagegen zündete Mendelssohn's Tonwerk, wozu wesentlich der sehr ge-

lungene Vortrag unserer jungen, beim Publikum beliebten Altistin Frl. Weiß beitrug; das Wagner'sche Opernfragment erfreute sich eines gleichen Successes, wie im vorigen Jahre.

In der Fastenzeit sind wir dieses Jahr mit Concerten überschwemmt worden wie noch nie; ich will weder Ihnen noch mir die Mühe machen, sie alle einzeln vorzunehmen, da sie des Besondern gar wenig darboten, und auf viele derselben die Bemerkung Anwendung findet, welche ich weiter oben gemacht habe. Hervorzuheben ist nur, daß unsere neue Primadonna Frl. Meyer als Liedersängerin sehr beifällig aufgenommen wurde, und in der Gunst des Publikums hierdurch noch um einen bedeutenden Grad gestiegen ist, was ihr großentheils schon deßwegen zu gönnen ist, weil sie in der Wahl der Gesangstücke eine lobenswerthe Ausnahme macht. — Auch Hr. Ander aus Wien hat uns mit einem Concert beglückt; seine Aufnahme Seitens des Publikums war bei diesem Anlasse, wie auch im Theater, wo er nur ein Mal als Edgar auftrat, enthusiastisch, und — was Schönheit und Innigkeit des Vortrages betrifft, auch wohlverdient; das Organ hat aber doch nicht mehr die frühere Frische. Weiter hörten wir an Wiener Gästen die Violinisten Hr. Christian Mösner, vom Hofoperntheater, und seine noch sehr junge Schwester, eine vorzügliche Harfenvirtuosin. Hr. Mösner, gleichfalls noch ein junger Mann, zeichnet sich durch Innigkeit und Mark des Tones vortheilhaft aus, zwei Vorzüge, von denen namentlich der Letztere bei unseren einheimischen Violinsolospielern nicht häufig gefunden wird. Außer den hier Genannten gaben auch der Violoncellist Hr. Goltermann und der Violinist Hr. Köckert Concerte mit günstigem Erfolge. Letzterer hat unläugbar sehr große Fortschritte gemacht, und uns auch schon durch die Wahl eines vortrefflichen Molique'schen Concertes zum Dank verpflichtet. Nicht übergangen darf werden, daß das Theaterpersonal und Orchester in einem Wohlthätigkeitsconcerte die Berlioz'sche Symphonie-Cantate Romeo und Julie mit großem Fleiße und rühmenswerther Präcision aber nur mit geringem Erfolge gab.

Was die drei Prüfungsconcerte des Conservatoriums betrifft, so hörten wir im ersten derselben von Orchesterstücken eine neue Ouvertüre von Joseph Ludwig und eine neue Symphonie (Nr. 2) von Abert; im zweiten Concerte eine neue Ouvertüre in C-Moll von J. F. Kittl und die Sinfonia eroica; im dritten Concerte die Ouvertüre zur Melusine von Mendelssohn, dann Gade's Symphonie mit obligatem Piano. Die Ausführung aller dieser Stücke verdient großes Lob; besonders jene der Abert'schen Symphonie und der eroica; Letztere hatte eine wahrhaft zündende Wirkung im Auditorium; auch die Abert'sche Symphonie erfreute sich eines sehr bedeutenden Erfolges, wenn gleich die Ansichten der Musiker gerade nicht unbedingt in der Anerkennung des Werthes aller vier Nummern des Werkes übereinstimmen. Ihr Referent hat große Achtung vor Abert's musikalischer Begabung, und hält auch dieses Werk der nähern Bekanntschaft der Musiker für vollkommen würdig, die gewiß in demselben besonders im ersten Satze und im Adagio große Schönheiten finden werden. — Gade's Zwitterproduct zwischen Claviereoncert und Symphonie sprach weder das Publikum noch die Kenner sonderlich an; überdieß wurde der Clavierpart von einer, wenigstens für concertanten Vortrag, noch nicht völlig reifen Schülerin des Conservatoriums gespielt.

Von den Solovorträgen der Instrumentalschüler, ist wieder, wie meistens, recht viel Anerkennenswerthes, von den Gesangsschülerinnen aber weder hinsichtlich der physischen Begabung, noch der technischen Ausbildung mehr als das Gewöhnliche zu berichten.

Was unsere Theaterzustände anbelangt, so haben sie sich durch die Acquisition des Frl. Meyer theils wirklich schon um etwas gebessert, theils ist einige Hoffnung vorhanden, daß sie sich noch mehr bessern werden, wenn der erwartete neue Heldentenor (den man in Olmütz entdeckt hat) und der nach Ostern erwartet wird, den gehegten Erwartungen entsprechen sollte; ein dito bereits engagirter Spieltenor, den wir höchst nothwendig brauchen, hat der Direction den Streich gespielt, contraktbrüchig zu werden, und statt nach Prag zu kommen, nach Amerika unter die Yankees zu gehen. — Frl. Janda verläßt zu Ostern unsere Bühne, um, wie es heißt, sich nach Hannover (andere sagen: ebenfalls zu den Yankees) zu begeben. Sie ist jedenfalls eine sehr talentvolle, und musikalisch feste Sängerin, bedarf aber hauptsächlich einer geregelten, auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Concentration ihres künstlerischen Strebens, wenn etwas wirklich Bedeutendes aus ihr werden soll; denn wie vag und systemlos ihr künstlerisches Treiben ist, mögen Sie beiläufig daraus entnehmen, daß sie ihr Abschiedsconcert mit der Egmont-Ouvertüre beginnen ließ, und mit steier'schen Jodlern beschloß, daß neben Schubert und Mendelssohn'schen Liedern eine Gumbert'sche Walzer-Arie u. dgl. figurirten. Mit der Flotow'schen Indra sind wir (wider besseres Erwarten) nicht verschont worden; trotz der wirklich fleißigen und möglichst guten Aufführung hat die Oper eine sehr kalte Aufnahme gefunden, bei den gebildeten Musikfreunden aber geradezu Ekel und Unwillen erregt, und das mit Recht; hoffentlich wird man es sich doch etwas besser überlegen, ehe man uns vielleicht auch noch die „Matrosen" oder die „Großfürstin" octroirt. —

Am 11ten April hat der Tonkünstlerverein unter Mitwirkung der andern größeren Vereine sein regelmäßiges Oster-Concert gegeben. Die Wahl war auf Mendelssohn's seit vier Jahren nicht gehörten „Paulus" gefallen, und die Ausführung war in allen Theilen vortrefflich; von den Solosängern zeichneten sich besonders Frl. Meyer und Hr. Emminger aus; auch Hr. Steinecke sang den Paulus mit vielem Beifall, und die Solopartien für Alt und Baß wurden von Frl. Weiß und Hrn. Schmidt sehr gut vorgetragen.

Die bekannte Musikalienhandlung Marco Berra, deren Inhaber vor einigen Monaten mit Tod abging, und deren Firma fortgeführt wird, beginnt ein sehr reges Leben zu entwickeln, und wird hoffentlich kräftig dazu beitragen, eine frischere Thätigkeit in unser noch in den Windeln liegendes musikalisches Verlagswesen zu bringen — Charles Wehle, der in Paris so schnell einen bedeutenden Namen sich errungen hat, ist gegenwärtig hier.

D—.

Briefe aus Frankfurt a. M.

In meinem Schreiben vom Januar sagte ich Ihnen, daß die Subventionsfrage noch in der Schwebe liege. Diese ist nun entschieden, und unser Dir. Hoffmann erhält einen jährlichen Zuschuß von 1600 fl. wovon aber 3000 fl. dem neu organisirten Pensionsfond zufließen müssen. Wenn von Seiten der hiesigen Bürgerschaft, welche, unter uns gesagt, in dieser Subvention einen etwas partheilichen Concessions Act Seitens der Regierung erblicken mag, nun nicht Ansprüche von 60,000 fl. gemacht werden, so ist das allerdings ein nicht zu verachtender Zuschuß in die Theatercasse. Aber ich fürchte Hoffmann wird einen harten Stand bekommen, indem die, welche mit dem jetzt herrschenden Künstlermangel nicht bekannt sind, erwarten werden, die Prima-Donnen und Primo-Amorosen, die tragischen Liebhaberinnen, Bonvivants u. s. w. müßten nun von erster Qualität zu haben sein, und nur des Winkes gewärtig alsogleich erscheinen können. Man wird sich aber sehr täuschen, und sich wohl gar am Ende den früheren Status zurückwünschen.

Die nächste Veränderung bei hiesiger Oper wird sein, daß unser langjähriger erster Tenor Hr. Caspari die hiesige Bühne verläßt, und zwar in Folge von erneuten Ansprüchen, die eine Privat-Direction nicht erfüllen kann, selbst wenn sie Unterstützungen erhält. Für das Repertoir ist Hrn. Caspari's Abgang allerdings ein reeller Verlust, allein wir wollen den Muth nicht sinken lassen. Was wir hier an hoher Stimmlage und dem zarten Ausdrucke des lyrischen Cantabile (die eigentlichen Triumphe Caspari's) verlieren, wird anderseits durch voluminöseres Organ, durch geschmackvolleres Forituren-Wesen, und ein freieres Spiel wiedergewonnen. Ein zweiter Verlust droht uns in der Unzufriedenheit unseres wackeren Spieltenors Hrn. Baumann. Dafür erschien nun gleich ein Hannibal ante portas, Hr. Hirsch vom Friedrich-Wilhelmstädter Theater, als Lyonel (Martha) und Postillon von Lonjumeau. Hr. Hirsch ist ein denkender Sänger mit schönem Spiel und gebildetem Vortrage, eine jedenfalls achtenswerthe Erscheinung. Die Stimme könnte stärker sein, aber in Affectsmomenten ist sie doch ausgebend und Raum füllend, obgleich in diesem Falle die Intonation nicht immer ganz rein. Vielleicht protegirt er das Piano zu sehr, und ein Publikum weiß solche feine Arbeit nie ganz zu würdigen. Was den Beifall betrifft so ist unser Publikum sehr vorsichtig mit dessen Spende, und hält oft so lange damit zurück, bis der Gast, des Wartens müde, selbst wieder zurücktritt. Indeß gewann sich Hr. Hirsch, ohngeachtet einer kleinen Opposition, den Beifall der Kenner. Sonst hatten wir keine Gäste, erwarten aber demnächst den Tenor Steger, und Frl. Ney von Dresden. Auf Beide, da ihnen ein bedeutender Ruf vorangeht, sind wir in der That sehr begierig.

Von hervorstechenden Opern citire ich vor allen unsern alten Freischütz, der im Januar zum 180sten Mal gegeben, mit Festspiel von Harald v. Bradel (einem verstorbenen Prager Dichter) und Weber's Jubelouvertüre, in Form einer Jubelfeier über unsere Bühne schritt, die nur als solche nicht so oft hintereinander hätte wiederholt werden müssen. Doch erfüllten diese Wiederholungen ihren Zweck, d. h. volle Häuser, denn wo es recht viel zu sehen giebt, zeigen wir einen unverwüstlichen Kunstsinn. Aber es ist immer interessant die lebenden Bilder zu dem Festspiel von unserem geschickten Theatermaler Hoffmann, und den grandiosen Teufelsspuk der Wolfsschlucht von den Darmstädter Maschinenmeister Carl Brandt in Augenschein zu nehmen. Neu aufgefrischte Opern waren „Opferfest", „Titus", „Doctor und Apotheker" und „des Teufels Antheil" von Auber, worin namentlich Frl. J. Hoffmann (unseres Directors Tochter) als Carlo Broschi und Bauman als Rafael d'Estunija, wie Hassel als Gil Vargos ausgezeichnet waren. In Parenthese gesagt ist in neuerer Zeit aus der Elite unseres Chorpersonals eine junge hübsche Sängerin, Frl. Vogt, mit vollem Sopran aufgetaucht, welche als Hirtenknabe (Tannhäuser), erste Dame (Zauberflöte), Henriette (Kapellmeister von Venedig) und Casilda (Teufelsantheil) ein entschiedenes Glück gemacht hat.

Ich hoffe Ihnen bald ein mehreres von diesem beachtenswerthen jungen Talente berichten zu können. Die Opern „Tony" von dem Herzog von Coburg, und: „Rübezahl" von Flotow haben sich bis jetzt auf dem Repertoir erhalten. Sensation erregte die Oper „Lohengrin" worauf alle Kräfte und Erwartungen concentrirt waren. Diese Oper wurde hintereinander am 12ten, 17ten, und 20sten April bei vollen Häusern und steigendem Beifalle gegeben. Was die Aufführung betrifft, so dürfte dieselbe in Bezug auf Stimmen sowohl wie auf poetische Haltung, mit einem Worte, auf artistisches Ensemble, nicht leicht übertroffen werden. Die Besetzung war folgende, worin meine Ansicht gerechtfertigt sein mag, denn jedes Einzelnen Leistung zu würdigen, oder gar zu zergliedern, würde begreiflich zu weit führen: Heinrich der Vogler, Hr. Dettmer; Lohengrin, Hr. Auerbach; Elsa von Brabant, Frau Anschütz; Telramund, Hr. Roberti; Ortrud, Frl. Werle; der Heerrufer, Hr. Rübsam. Hat jeder dieser Sänger, seine schwere Aufgabe und Verantwortlichkeit erwägend, seine besten Kräfte zusammen genommen, und, was man sagt, sich selbst übertroffen, so gebührt doch wieder der poetischen Intensität unserer Anschütz ein besonderer Kranz. Ich fasse alles in das gewichtige Wort künstlerische Vollendung zusammen, und darf von Niemanden den Vorwurf erwarten, ihr ein Compliment gemacht zu haben. Dieser rastlos fortschreitende Geist hat es endlich dahin gebracht, daß ihre Collegen ihre Ueberlegenheit ohne Eifersucht anerkennen, und das ist in den Annalen der Künstlerwelt gewiß eine seltene Erscheinung. Vergessen wir aber unsern Kapellmeister Gustav Schmidt nicht, denn wer da weiß was eine Wagner'sche Partitur zu bedeuten hat, und wer die enormen Schwierigkeiten kennt, ein solches Notengewebe colossaler Combinationen in Verbindung mit den Kräften und Schwächen zweier Reiche zu bringen (ich verstehe darunter Sänger und Orchester), wird auch ihm als den Schöpfer und Ordner dieser Dinge seine volle Achtung zollen. Ich behaupte, daß wer den Lohengrin dirigiren kann, den Stein der Weisen alles Dirigirens gefunden hat, und sich vor keiner feindlichen Batterie, oder vielmehr Partitur mehr zu fürchten braucht. Er wurde mit sämmtlichen Sängern und dem Director Hoffmann gerufen. Ihm thätig zur Seite stand Chordirector Goltermann, der mit besonnener Hand das Steuerruder der Chöre lenkte, und uns vergessen machte, daß sie nicht in Massen wirkten. Was diesen fehlte, ersetzten Energie und Sicherheit. Mit der Aufführung des Lohengrin auf unserer Bühne hat Richard Wagner's Ruhm in jedem Fall eine neue Stützsäule, und seine Verehrer einen neuen Triumph gewonnen.

In Bezug auf Concertliches habe ich nur auf den Violinvirtuosen Ernst hinzudeuten, der mit seiner Begleiterin Dem. Siona Levy — einer Declamatrice von Paris — hier mehrere Concerte gab, aber durchaus nicht seinen früheren Ruf gerechtfertigt hat. Sein Ton ist — die Meisterschaft seiner Technik und manches geniale Hervorblitzen in Spiel und Composition unangetastet — matt, sein Vortrag schlaff geworden, und hier und da fehlt ihm selbst Reinheit. Daß seine Leistungen nicht Hand in Hand mit seinem Stolze und unseren Erwartungen gingen, bewiesen die leeren Häuser.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Meißen, im April 1854. „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen" und die gefiederten Sänger der Luft aufhören, in unsern Gebüschen und Weinbergen ihre Gratisconcerte zu geben, wagt man auch in einer Mittelstadt wie Meißen Abonnementconcerte zu veranstalten und die Säle und Hallen der Tonkunst zu öffnen. Den Schlußstein der Concertsaison legt ein Oratorium im Dom am Charfreitag — und wenn die erste Schwalbe wiederkommt, so sieht sie sich sammt all' den ihr folgenden Musikchören aus südlichen Himmelsstrichen von keiner heimischen Concurrenz mehr bedroht und braucht sich für ihre Kapelle keine Sorgen über Monopol, Schutzzoll oder Freihandel zu machen. Ich aber denke bei der ersten Schwalbe, die sich an meinem Haus nach dem verlassenen Nestchen umsieht, daran, daß es nun Zeit sei, den Bericht über die winterliche Concertsaison abzuschließen. —

Wie gewöhnlich hatte Musikdirector G. Hartmann, der um die hiesigen Musikzustände sich trotz vieler Schwierigkeiten fortdauerndes Verdienst erwirbt, ohne durch jene in seinen Anstrengungen zu ermatten: vier Abonnementconcerte veranstaltet. Ich theile das Programm derselben mit:

1) Erster Theil: Ouvertüre zum Sommernachtstraum Arie aus Titus, gesungen von Frl. Meyer (damals K. S. Hofopernsängerin). Rondo A-Dur für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von Hummel, vorgetragen von Hrn. Rudolph Wehner aus Dresden. Concert in Form einer Gesangsscene von Spohr, vorgetragen vom K. S. Kammermusikus Hrn. Seelmann. — Zweiter Theil: Ouvertüre zu Leonore (Nr. 3) von Beethoven. Arie aus der Nachtwandlerin, ges. v. Frl. Meyer. Zwei Pièceen für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. R. Wehner. Lieder mit Clavierbegleitung von Schubert, Meyerbeer und Eckert, gesungen von Frl. Meyer.

2) Erster Theil: „Meeresstille und glückliche Fahrt". „Adelaide" gesungen von dem K. S. Hofopernsänger Hrn. Rudolph. Phantasie für schottische Nationallieder für Violoncell, vorgetragen von dem K. S. Kammermusikus Ernst

Kummer. Lieder mit Clavierbegleitung von Schubert und Speier, gesungen von dem K. S. Hofopernsänger Hrn. Abiger. Pièce de Salon für Violoncello über Themen aus Don Sebastian, componirt und vorgetragen von Hrn. Kummer. Duett aus Wilhelm Tell, gesungen von den HH. Rudolph und Abiger. — Zweiter Theil: Scene und Chor aus Euryanthe. — Die Soli von den beiden Obigen, die Chöre von der hiesigen Liedertafel gesungen. Symphonie C-Moll von Beethoven.

3) Erster Theil: Ouvertüre zu „Anakreon". Arie aus Joseph in Egypten, gesungen von dem K. S. Hofopernsänger Hrn. Weixelstorfer. Concert für Violine von David, vorgetragen von dem K. S. Kammermusikus Hrn. Tröstler. 2 Lieder mit Clavierbegleitung von Marschner und Esser, gesungen von Hrn. Weixelstorfer. Tarantelle für Violine von Fr. Schubert, vorgetragen von Hrn. Tröstler. — Zweiter Theil: Sinfonia eroica von Beethoven.

4) Erster Theil: Ouvertüre zu „Rosamunde" von Fr. Schubert. Scene und Arie „Oh patrice" aus Tancred, gesungen von Frau Mittländer-Rudersdorf. Rondo gracioso für Harfensolo von Godefroid, vorgetragen von Frau Jeanne Pohl (geb. Eyth). Concertino für Waldhorn, vorgetragen von dem K. S. Kammermusikus E. Börner. Lieder mit Clavierbegleitung von Krug, Mendelssohn und Schubert, gesungen von Fr. Mittländer-Rudersdorf. Feentanz für Harfensolo von Parish Alvars, vorgetragen von Frau Jeanne Pohl. — Zweiter Theil: Beethoven's Musik zu Egmont mit declamatorischer Begleitung von Mosengeil, gesprochen von K. S. Hof-Schauspieler Fischer, die Gesänge von Frau Mittländer-Rudersdorf.

Dazu kamen zwei Extra-Concerte, das eine zum Besten der hiesigen Marienstiftung, (Kleinkinderbewahranstalt, Spinn- und Nähschule) wo hiesige Dilettanten mitwirkten: Erster Theil: Vater Unser von Himmel. — Zweiter Theil: Ouvertüre zu Oberon. Terzett aus Hans Heiling. Phantasie für Clarinette. Introduction und Duett aus Faust von Spohr. — Dritter Theil: das Lied von der Glocke von A. Romberg. Dann ein Concert von den vereinigten Musikchören der Musikdirectoren Hugo Hünerfürst aus Dresden und G. Hartmann aus Meißen. — Erster Theil: Ouvertüre zu Leonore (Nr. 3). Baß-Arie aus Euryanthe, gesungen von dem K. S. Hofopernsänger H. Conradi. Ouvertüre zum Sommernachtstraum. Marsch aus den Ruinen von Athen. — Zweiter Theil: Symphonie Nr. 1 C-Dur von Fr. Schubert. — Dritter Theil: Ouvertüre zu Euryanthe. Lieder mit Clavierbegleitung und Arie aus Titus, gesungen von Hrn. Conradi. Walzer. —

Außerdem gab Hr. H. Hünerfürst hier noch ein paar einzelne Concerte. —

Wenn das Gehörte schon Monatelang verhallt ist, so muß man sich mit einem summarischen Bericht begnügen. Die Leistungen des Hartmann'schen Orchesters verdienen die vollste Anerkennung — und wenn man leider! in den Programmen Schumann und Wagner vermißt, so liegt das keineswegs darin, daß Hr. Hartmann nicht der neuen Richtung huldige, sondern gerade in der Pietät dafür —: es ist nun einmal nicht zu leugnen, daß für Wagner'sche Ouvertüren das Orchester einer Mittelstadt nicht ausreicht ohne sie zu verderben! Einzelnes wie der Brautzug aus Lohengrin, Einzug auf Wartburg aus Tannhäuser, Friedenschor und Finale aus Rienzi und Anderes ist bei anderen Gelegenheiten gebracht worden. Uebrigens hoffen wir auch darin einen Fortschritt für nächsten Winter. — Für die Leistungen der Gäste bürgen theilweise schon ihre Namen. Frau Jeanne Pohl, Frl. Meyer, die HH. Weixelstorfer, Rudolph, Seelmann, Wehner und Kummer ernteten den rauschendsten, verdienten Beifall.

Im Dom kam am Charfreitag Schneider's „Weltgericht" (hier zum drittenmal, aber stets mit verschiedener Besetzung der Solostimmen) zur Aufführung. Eben darum war es eine der gelungensten, da die Dilettanten-Chöre deshalb um so besser gingen. — Die Soli wurden gesungen von den Damen Frl. Clara Brockhaus aus Leipzig und Frau Mittländer-Rudersdorf und den Herren Hofopernsängern: Abiger, Weixelstorfer und Conradi aus Dresden. Ueber alle ist nur ein anerkennendes Urtheil zu fällen, doch gebührte die Palme des Tages Frl. Brockhaus. — Der vielfassende Dom war gedrängt voll — eine große Anzahl Fremder hatte eine Extrafahrt des Dampfschiffes herbeigeführt, so daß es auch den Dresdner Hörern möglich war das Oratorium, das 5 Uhr stattfand, zu besuchen und noch vor Nacht wieder zurück zu sein. —

Zum Besten der Hinterlassenen Fr. Schneider's, (der am Sängerfest 1844 im hiesigen Dom seine Composition selbst dirigirte) soll nächstens noch im Dom ein geistliches Concert stattfinden. Es werden fast nur Schneider'sche Compositionen zur Aufführung kommen. Wahrscheinlich werden wir da auch Gelegenheit haben dabei die aus Dresden so gerühmte Sängerin Frl. Katharina v. Conlar mit zu hören.

Louise Otto.

Braunschweig, den 25sten April. Das dritte und letzte Concert unseres verehrten Franz Abt unter Mitwirkung der Liedertafel fand am Sonnabend den 22sten April in dem prachtvollen, antiken Saale des Neustadt-Rathhauses Statt. Das Programm war ein eben so gewähltes als reichhaltiges und gab unserer wackeren Liedertafel Gelegenheit, ihre Kräfte zu zeigen. Hr. Concertmstr. Müller wirkte in einem Duo für Violine und Pianoforte von Lafont und Herz mit. Ein Terzett mit Chor von Rücken „die sanften Tage", ausgeführt von Frl. J. Ney, HH. Himmer und Freund und der Liedertafel, fand ungemeinen Beifall. Als Gäste wirkten außer Frl. Jenny Ney aus Dresden auch noch Frau Sophie Förster aus Berlin mit, und wenn Erstere durch ihre reich begabten Stimm-Mittel und durch die gewaltige Fülle derselben

den die Zuhörer entzückte, so erwarb sich Frau S. Förster durch ihren überaus seelenvollen Vortrag allgemeinen stürmischen Beifall. Wie wir erfahren, wird die letztgenannte so talentvolle Künstlerin beim großen Rheinischen Musikfeste in Aachen in zwei Oratorien als erste Sängerin mitwirken.

H. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Ander aus Wien gastirte mit großem Beifall auf der Münchner Hofbühne.

Wilhelmine Clauß concertirt in London und erfreut sich reichen Erfolges.

Der Sänger Reger vom kaiserl. Hofoperntheater in Wien giebt in Frankfurt a. M. Gastrollen.

Tichatscheck gastirt in Hamburg als Tannhäuser. In derselben Oper nahm Frl. Garrigues als Elisabeth vom Hamburger Publikum Abschied. Letztere gastirt gegenwärtig in Stuttgart.

Ferd. Hiller hat seine Stelle als Dirigent des städtischen Gesangvereins in Cöln niedergelegt. Statt seiner wurde Hr. Reinthaler als Director von jenem Verein gewählt.

In Altona hat der hin und wieder schon in dies. Bl. genannte J. Böje im Laufe dieses Winters einen Cyclus von sechs Quartettunterhaltungen gegeben, deren letzte am 4ten Mai stattfand.

C. F. Becker hat nach 25jähriger Amtsthätigkeit seine Stellung als Organist an der Nicolaikirche zu Leipzig freiwillig aufgegeben, um sich in's Privatleben zurückzuziehen. In seinem Nachfolger ist Hr. H. Scheilenberg ernannt worden.

In Danzig concertirt der Violoncellist Kellermann, in Mainz trat Kathinka Heinefetter als Norma auf.

Frl. Bury, die in London am 28sten April in der italienischen Oper des Drurylanetheaters als Nachtwandlerin mit großem Erfolg aufgetreten ist, hat dort auch ein Engagement für nächsten Winter angenommen, und wird deshalb künftigen Winter nicht nach Leipzig kommen.

Musikfeste, Aufführungen. In Erfurt kamen zwei Oratorien, das eine von Ketschau, „der Todestag des Herrn", das andere von Markull, „das Gedächtniß der Entschlafenen", zur Aufführung.

In dem letzten Concert der philharmonischen Gesellschaft in London kam eine Symphonie (F-Moll) von Jacob Rosenhain zur Aufführung.

Todesfälle. Am 18ten April starb in Braunschweig der Kapellmeister Wiedebein.

Vermischtes.

Ferd. Hiller hat sich, durch die Behörde veranlaßt, bereit erklärt, vor dem Cölner Lehrerverein wöchentlich einen einstündigen Vortrag zu halten, um die musikalische Bildung der Lehrer zu erweitern und ihr einen höheren Aufschwung zu geben.

H. H. Pierson hat den zweiten Theil des Göthe'schen Faust nach einer Bearbeitung für die Bühne von Dr. Wollheim in Musik gesetzt. Das Werk kam in Hamburg zur Aufführung, und soll auch in Dresden und Bremen angenommen sein.

Das in München projectirte Musikfest wird wegen Mangel eines passenden Locales nicht zu Stande kommen.

Zur Erinnerung an die festlichen Tage der kaiserlichen Vermählungsfeier in Wien beabsichtigt man daselbst ein „Album" von Compositionen herauszugeben. Es ergeht indeß den Unternehmern wie den Redacteuren der deutschen „Musenalmanachs" — sie wissen sich vor der Fluth des Stümperthums, das sich gedruckt zu sehen wünscht, kaum zu retten. Dem Vernehmen nach sollen bereits über hundert Compositionen eingelaufen sein.

Wie man zu Vieren ein Quintett zu Stande bringt: In einer kleinen, rheinischen Provinzialstadt, wo man den Leuten gewichtige Programme, die weit über die Kräfte der Ausführenden gehen, in die Hände zu geben pflegt, sollte das Quintett aus Kreutzer's „Nachtlager von Granada" zur Aufführung kommen; es fehlte aber der Bassist. Man wußte sich dadurch zu helfen, daß man einen Bassisten, mit der Stimme in der Hand, hinstellte, der nach dem bekannten Berliner Witzwort verfuhr: „man so thun", also: ab und zu den Mund, wie zum Singen, öffnete, ohne auch nur einen Laut von sich zu geben, und so ward das Quintett, laut Programm, glücklich zu Ende geführt. — Das Publikum soll, zum Ergötzen des sinnigen Dirigenten, durchaus nichts vermißt haben, also: Probatum est.

Kritiſcher Anzeiger.

Ueberſicht der neueſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der Muſik.

Unterhaltungsmuſik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Richard Mulder, Op. 44. Les loisirs de la chatelaine. Six morceaux caractéristiques pour le Piano. **Leipzig, Hofmeiſter. Einzeln à 12½ Ngr.**

Es ſind dieſe ſechs Stücke von der Verlagshandlung ſehr elegant ausgeſtattet. Ihr Inhalt gehört dem Salon an. Freilich giebt's auch höhere Salons, in denen man nur Ausgezeichnetes ſpielt und hört. Solche Salons habe ich aber hier nicht im Sinne, ſondern ich meine ein Theezimmer, in welchem man durch etwas Muſik die ſtockende Unterhaltung beleben will. Zu dieſem Zwecke können die vorliegenden Compoſitionen empfohlen werden. Sie ſind leicht ausführbar, durchgängig claviermäßig geſchrieben, und machen ſämmtlich recht heitere Geſichter. Sie ſind für das flüchtige Amüſement geſchrieben und erfüllen hier ganz ihren Zweck. Es ſind folgende: Rêverie sous l'ombrage, Capricetto; Le Bal, Valse de Salon; Les Gondoles, Tarentelle; Les Vendanges, Mazurka; Fête sur la terrasse, Marche brillante; Promenade du matin, Pastorale. In allen iſt der Charakter, den die Ueberſchriften zeigen, in ſo weit dargeſtellt, als es der allgemeine Zweck erlaubt, für den ſie beſtimmt ſind. Da es eine große Anzahl von Leuten giebt, die überhaupt nicht mehr begehren als ihnen in dieſen und ähnlichen Stücken geboten wird, ſo läßt ſich nichts weiter dagegen einwenden. Wenn aber Componiſten, von einem ſpeculirenden Induſtrietriebe angeſtachelt, die Schwäche der Menſchen benutzen und davon eine förmliche Profeſſion etabliren, obſchon ſie die Natur eigentlich nicht zum Handwerkerſtand beſtimmt hat, ſo möchte man manchmal ſich verſucht fühlen, etwas mit der kritiſchen Donnerkeule darein zu ſchlagen oder mittelſt einiger Minen dieſe Induſtrietabernen in die Luft zu ſprengen. E. K.

E. Albert, Op. 24. Michelemma. Variations sur un air napolitain pour Piano. **Berlin, Schleſinger. ⅔ Thlr.**

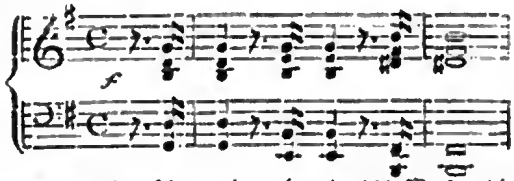
Es verdient ſchon Lob, daß der Componiſt für ſein Werk nicht den anſpruchsvollen Titel Fantaisie brillante gewählt hat, mit dem man in neueſter Zeit oft Variationen bezeichnet, die wenig Phantaſie verrathen und deren Brillance oft nur in einer überflüſſigen Menge von bunten Notenfiguren beſteht. Hr. Albert hat das neapolitaniſche Volkslied ſehr hübſch variirt und ein Unterhaltungsſtück der beſſeren Gattung geſchaffen. Die techniſchen Schwierigkeiten ſind nicht unbedeutend, das Werkchen iſt ſomit nur ſehr tüchtigen Spielern zugänglich.

Joh. Kafka, Op. 32. Erinnerung an Steinbach. Idylle für Pianoforte. **Wien, Mechetti. 15 Ngr.**

Ein Salonſtück gewöhnlicher Art, etwas an die tyroler und ſteirlſchen Volkswelſen erinnernd. Die Behandlung des Inſtrumentes iſt nicht anders, als bei anderen dergleichen untergeordneten Unterhaltungsſtücken. Die Schwierigkeiten ſind bedeutend und es iſt das übrigens ſehr geſchmackvoll ausgeſtattete Werkchen daher allen ſentimentalen Dilettanten, die nur ſpielen, um zu ſpielen und dabei nicht gern viel nachdenken, zugänglich.

Ferd. Waldmüller, Op. 101. Divertissement sur des motifs favoris du Ballet „Isaura" de Ad. Adam, pour le Piano. **Wien, Witzendorf. 45 Kr.**

Eine ſehr hübſche Vignette ſchmückt den Titel dieſes Opus — und das iſt das Beſte oder vielmehr einzige Gute bei der Sache. Das Werk ſelbſt iſt höchſt unbedeutend und fade, abſcheulich klingt der Anfang durch die Quinten-Parallelen im Baſſe:



und der Mann hat ſchon mit mehr als 100 Werken die Welt beglückt!

C. Wehle, Op. 30. Un songe à Vaucluse. Rêverie-Nocturne pour le Piano. **Berlin, Schleſinger. 17½ Sgr.**

— —, Op. 31. Sérénade napolitaine pour le Piano. **Ebend. 17½ Sgr.**

Zwei Salonſtücke der beſſeren Richtung, die wir geübten Spielern empfehlen.

Tänze, Märſche.

W. Kühner, Bergmanns-Marſch nach dem beliebten Bergmanns-Lied von Kücken, für das Pianoforte bearbeitet. Stuttgart, Ebner. 18 Kr.

Was der Titel verſpricht iſt in dieſem Werkchen gehalten: das Kücken'ſche Lied iſt in den Marſch verwebt, nach welchem außer Bergleuten auch Soldaten, Nationalgardiſten und wer ſonſt Luſt dazu hat, marſchiren können.

Intelligenzblatt.

Musikalien-Nova.

Im Verlage von *F. W. Arnold* in Elberfeld sind so eben erschienen:

Beethoven, Op. 50. Deuxième Romance pour Violon avec Piano. 15 Sgr.

Bordese, L., Der erste Lehrmeister im Gesange f. d. Umfang jeder Stimme, mit deutsch. u. franz. Text. 2 Thlr.

Gade, N. W., Drei Gedichte von Andersen mit Piano. 15 Sgr.

Kalliwoda, J. W., Op. 147. Drei Balladen f. Mezzosopran oder Bariton.
Nr. 1. Des letzten Kaisers Rheinfahrt. 10 Sgr.
Nr. 2. Gisela. 10 Sgr.

Loewe, C., Op. 121. Zwei Balladen mit Piano.
Nr. 1. Kaiser Otto's Weihnachtfeier. für Alt oder Bass. 12½ Sgr.

Mendelssohn, F., Gondellied, arr. f. Pfte. zu 4 Händen. 12½ Sgr.

Reissiger, C. G., Op. 195. Nr. 2. Pharao, Ballade f. Sopran oder Tenor und Pfte. 10 Sgr.

Schumann, R., Op. 126. Sieben Clavierstücke in Fughettenform. 1 Thlr.

En dépot chez *F. Hofmeiste.* à Leipzig:

„L'art de chanter"

Théorie et pratique
suivies du

Vademecum du chanteur

contenant des exercices nécessaires, pour former, développer et égaliser la voix écrits dans tous les tons et pour toutes les voix
et de

vingt-quatre vocalises

par

H. Panofka (Op. 81) Propriété de l'auteur.

Enregistre aux archives de l'union.

Ouvrage approuvé par le conservatoire imperial de musique et de declamation de Paris, par l'institut de France ainsi que par les conservatoires de Bruxelles, de Marseille, de Liége etc. etc.

Prix.

L'ouvrage complet pour Soprano, Mezzo-Soprano ou Tenor. 10 Thlr. 20 Ngr.
id. „ Contralto, Baryton ou Basse. 10 Thlr. 20 Ngr.
Le vademecum seul. 6 Thlr. 20 Ngr.
Les 24 vocalises pour Soprano, Mezzo-Soprano ou Tenor. 6 Thlr. 20 Ngr.
id. „ Contralto, Baryton ou Basse. 6 Thlr. 20 Ngr.

Bei *G. W. Körner* in Erfurt erscheint binnen 14 Tagen die 3. Auflage:

Kirchen- und Haus-Choralbuch

zum „Deutschen evang. Kirchengesangbuch" von Dr. *Volckmar.*

Neue Musikalien

im Verlage
von

***Breitkopf & Härtel** in Leipzig.*

Flügel, G., Op. 36. Sonate für das Pianoforte (No. 5, C-dur). 1 Thlr.
Gade, Niels W., Nachklange von Ossian. Ouverture für Orchester (A-moll). Partitur. 1 Thlr. 15 Ngr.
Gouvy, Th., Sonate pour le Piano. 1 Thlr.
— —, 2me Sérénade pour le Piano. 10 Ngr.
Josephson, J. A., Op. 9. Frühlings-Nahen (Islosaningen). Phantasie für Chor, Solostimmen und Orchester. Deutsch und Schwedisch. Klavierauszug, 25 Ngr. Singstimmen, 20 Ngr.
— —, Op. 18. Drei Gesänge für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsch und Schwedisch. 20 Ngr.
— —, Op. 22. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofurte. Deutsch und Schwedisch. 15 Ngr.
Liszt, F., Sonate für das Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ngr.
Maier, Julius, Deutsche Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass bearbeitet. Drittes Heft. 1 Thlr.
Mozart, W. A., Quintett für Horn, Violine, 2 Bratschen und Bass (Es-dur). Neue Ausgabe. Partitur, 20 Ngr. Stimmen, 25 Ngr. Klaviersuszug zu vier Handen, 25 Ngr.
Thalberg, S., Ouverture de l'Opéra: Florinda à grand Orchestre. 3 Thlr.
Tulou, 30 Duos pour 2 Flûtes. Classés progressivement et adoptés pour les Classes du Conservatoire de musique à Paris. Livre I. Op. 102. Trois Duos élémentaires, 1 Thlr. 5 Ngr.
Livre II. Op. 103. Trois Duos très-faciles, 1 Thlr. 5 Ngr.
Livre III. Op. 104. Trois Duos très-faciles, 1 Thlr. 5 Ngr.

Sechter, S., Die Grundsätze der musikalischen Composition. Zweite Abtheilung. gr. 8. geh. 2 Thlr. 10 Ngr.

Bei dem Orchester des Unterzeichneten können Musiker unter annehmbaren Bedingungen Engagement erhalten. Hierauf Reflectirende wollen sich unter franco Briefen, mit Angabe des Instruments, welches sie spielen, an denselben wenden.

Edmund Neumann,
Musikdirector.

Adresse: Musikalienhandlung von C. A. André, (Haus Mozart, Zeil,) in Frankfurt a. M.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 22.** Den 26. Mai 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Ueber Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum. — Recensionen: Gust. Flügel, Op. 33. J. G. Herzog, Op. 27. Jul. André, Op. 31. C. Seeger, Op. 9. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Ueber Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum.

Von

Franz Liszt.

Wie unzureichend uns auch der Antheil erscheinen mag, welchen Beethoven die Musik am Drama nehmen ließ, als er ihre Accente mit aller ihnen innewohnenden Macht des Ausdrucks den tragischen Situationen in Goethe's Egmont aneignete, so heftete er gleichwohl seinen Namen unzertrennlich an dies Drama, welches wohl kaum irgendwo ohne die schwungvollen Tongüsse zur Aufführung kommt, mit welchen Beethoven es bereicherte. Der von ihm gemachte Versuch, seine Kunst mit dem Bedeutendsten zu verschwistern, was das Drama aufzuweisen hatte, statt, wie bis dahin geschehen war, sich mit lyrischen Ergüssen zu begnügen, welche stückweise auf verschiedene Personen vertheilt und durch einen Nothbehelf von dramatischer Handlung zusammengehalten waren, — der Versuch Melpomenen selbst die Gewalt der Töne zu verleihen, war trotz seiner Befangenheit zu kühn, zu entschieden, als daß schon damals die Kritik sich seiner Halbheit hätte bewußt werden können. Es bedurfte vor allem Verständniß und Besitznahme der Idee und des Factums in Geistern, welche dieser Materie als competent nahe standen, ehe man fähig war, sich über ihre Anwendung in ein Für oder Wider einzulassen. — Ein minder titanischer Genius als Beethoven, aber ein mit sehr zartem, feinfühlendem, vollkommen gebildetem Geiste begabter Componist, welcher in seiner Weise besonders auf die Annäherung und innigere Verschmelzung von Musik und Literatur sehr fördernd wirkte, beide mit einer Art wohlthätigen Zwang in dieselbe Strömung leiten half — Mendelssohn, dessen tactvolle Behutsamkeit der Oper gegenüber seiner Zeit von den Musikern als Zaghaftigkeit oder Schwäche gedeutet wurde, bewies gleichwohl durch ein mit vollerem Erfolg gekröntes Betreten des von Beethoven eingeschlagenen Weges, wie wohl er die Wichtigkeit jenes ersten Schrittes zu erkennen wußte, so wie nicht weniger dadurch, daß er dem aufreizenden, prickelnden Anliegen, sich der Oper zuzuwenden, mit Beharrlichkeit so lange widerstand, bis er in Geibel einen Librettodichter gefunden hatte, mit welchem eine Vereinigung zu gemeinsamem dramati-

ſchen Schaffen eine Art Sicherheit des künſtleriſchen Gelingens zu gewähren ſchien. Sein ſinniges Eingehen und Fortſchreiten auf dem von Beethoven eingeſchlagenen Weg wird überdies aus der Wahl dramatiſcher Stoffe klar, welchen er die Muſik aneignete und die nur auf ſolche Werke fiel, die im Allgemeinen ein der muſikaliſchen Bearbeitung günſtigeres Feld bieten, als Egmont. Er erkannte die den Chören zukommende Bedeutung und wies durch ſeine Athalia, Antigone, ſo wie durch ſeinen Sommernachtstraum die farbloſen Stoffe zurück, welche der Reflexion angehören und hauptſächlich durch den Verſtand erfaßt ſein wollen. Mit ſeiner Compoſition gewährt uns der Sommernachtstraum die Anſchauung eines der koſtbarſten, ſchillerndſten, ſelten gearbeiteten Kleinodien aus dem Schrein Shakeſpeare's, deſſen Pracht vervielfältigt wiederſcheint, aus allem, was die Muſik an zartem Schimmer, hehrem Glanz und eigenthümlicher Gluth ausſtrahlt. Vollſtändiger in ſeinem Gegenſtand aufgehend, als dies bei Beethoven der Fall iſt, ſetzte er durch Einführung der Chöre mit einem Sprung über die engen Grenzen weg, welche jener ſeiner Mitbethätigung am Drama geſetzt hatte. So gelang es ihm nicht allein, Vollkommneres in dieſem Genre zu leiſten; er brachte vielmehr kraft ſeiner muſikaliſchen Interpretation ein ſchönes Gedicht zu neuer Anerkennung, ſtatt ſich einfach einem ſchon feſtſtehenden Erfolg anzuſchließen. Wir ſehen im Sommernachtstraum ein wohl kaum vorher dageweſenes Beiſpiel, daß ein Meiſterwerk der Poeſie ſich nur an der leitenden Hand der Muſik auf den Brettern aeclimatiſirt, nur durch ſie mit Nachdruck auf den Repertoires der Bühnen eingeführt wird. Dieſe Thatſache erinnert uns an eine bekannte Anecdote, die von Goethe und Beethoven erzählt wird. Als ſie eines Tages zuſammen ſpazieren gingen und viele Vorübergehende den Hut abnahmen, klagte Goethe „wie läſtig es doch oft werde, von ſo Vielen gekannt zu ſein.“ „Vielleicht bin ich es, den man grüßt,“ erwiederte Beethoven nicht ohne Malice. Bei der Aufführung des Sommernachtstraums hören wir auch Thalia ſich beſchweren über die Laſt des Dankſagens für alle die Beifallsbezeugungen, und dann Euterpe lächelnd darauf antworten: „Vielleicht bin ich es, die man grüßt.“

Man kann den Sommernachtstraum nicht erwähnen, ohne mit Verwunderung dieß poetiſche Product zu betrachten, wo Shakeſpeare, von deſſen Cyclopen-Händen wir gewohnt ſind, Granit, Marmor und Thon zu unvergänglichen coloſſalen Werken verarbeitet zu ſehen, ſich darin gefällt, wunderbare Geflechte aus feinſtem Filigran zu winden, in den Glanz des koſtbarſten Pietradura der Poeſie feingemeißelte Goldkunſtwerke, Figürchen einzuarbeiten, welchen vollendete Niedlichkeit ihren Hauptreiz verleiht. Es gewährt uns dieß Stück einen der ſubtilſten Beweiſe für die Macht des Genies, aus den verſchiedenartigſten Elementen ein harmoniſches Ganze zu bilden, zu zeigen, wie es die überraſchendſten Uebereinſtimmungen, Ausgleichungen, Verwandtſchaften herausfindet, um Subſtanzen aneinanderzureihen und zu verbinden, welche anfangs ſpröde ſich abzuſtoßen ſchienen, welche das geiſtige Auge als ſchreiend empfand, wie man von unharmoniſchen Farbengebungen zu ſagen pflegt. Betrachten wir zuerſt die als gerechtfertigt und nothwendig erſcheinende Vereinigung dreier gänzlich verſchiedner Handlungen, ſo werden uns alsbald drei ſchwierig zu verbindende Elemente entgegentreten: das Sentimentale, das Phantaſtiſche, das Komiſche. Drei ſehr ungleiche Formen der Geſellſchaft: Alterthum, Mittelalter, moderne Zeit. Drei ſehr ungleiche Ausdrucksweiſen des Schönen: Liebe, Imagination und Kunſt. Alle dieſe bunten Fäden ſind ſo ſinnreich verkettet, daß es unmöglich ſein würde, einen einzelnen dem Gewebe zu entziehen, ohne das Ganze zu entſtellen.

Das Gefühl bildet in dem Theil der Handlung das Hauptmotiv, welcher mit trefflicher künſtleriſcher Abſicht in das Alterthum zurückverlegt iſt, da ja dieß Gebahren des Herzens, wie es in dieſen Liebenden ſich zeigt, der menſchlichen Natur, unabhängig von Zeit, Ort und Sitten, ſo innerlich eigen iſt. So glüht unter allen Zonen die Liebe in jungen Herzen, ſo keimen zu allen Zeiten Zärtlichkeit, Hingebung, Scham und Verzagen, Zorn und Eiferſucht aus dem Innern des Weibes, ſo florirt väterlicher Egoismus neben Härte, Habſucht und Ehrgeiz unter allen wechſelnden Formen menſchlicher Geſellſchaft. — Die Phantaſie entwickelt ſich in dem ihr zuſagendſten Medium: dem Feenreich, deſſen Idee im Mittelalter aus einer unwillkührlichen und unerwarteten Vermiſchung chriſtlicher Anſchauung mit nordiſch mythiſchen Erinnerungen ſich bildete. Das Häßliche, welches in griechiſcher Poeſie und Kunſt nur als eine Vereinigung von Symbolen erſcheint, welche nicht ſowohl auf heimiſchem Boden gewachſen, als aus der Fremde eingeführt worden, nimmt im Reiche der Phantaſie unbeſtritten ſeine Stelle ein; die Laune läßt es ohne Bedenken zu, weil ſie ſich in Contraſten gefällt, welche ein unerklärlicher Zauber vor ihren Augen in anziehende Gegenſtände verwandelt, in die ſie ſich vernarrt, nicht ihrer Eigenſchaften wegen, ſondern aus Hang zur Abwechſelung, zu Mannichfaltigkeit des Genuſſes, zu Seltſamkeit, wie ſie nach einander durch Liebesverdruß, Unbeſtändigkeit oder Neugier erzeugt werden. — Das Komiſche iſt dem wirklichen Leben

der Gegenwart entnommen. Dieſe Poltron-Naturen, kleinlich, materiell, plump und dumm egoiſtiſch, wie ſie ſind, kriechend gegenüber jeder Macht und aufgebläht wegen Verdienſten, die Niemand anerkennt, als ſie ſelbſt, erſcheinen überall und zu allen Zeiten wieder, und geben ſo den unverwüſtlichen Stoff zum Komiſchen her. Da ſie individuell gänzlichem Vergeſſen geweiht ſind, ſo iſt es nothwendig daß ſie mit dem Firniß gegenwärtiger Zuſtände überſtrichen werden. Das Alberne bedarf um hervorzutreten nur der oberflächlichſten Formen der Geſellſchaft; dieſe Formen müſſen uns aber noch gegenwärtig ſein, wenn es als Lächerliches wirken ſoll.

Wer früher daran gedacht hätte, drei von einander gänzlich unabhängige Handlungen zu verketten, deren jede einem ſo durchaus verſchiedenen Genre und ſo weit auseinander liegenden Epochen entlehnt iſt, würde ſcheinbar der Kunſt ein unmögliches Problem zu löſen zugemuthet haben. Könige und Handwerker zuſammenzubringen, die Herzensbegebenheiten von zwei jungen harmloſen Liebespaaren dem Zwiſt jener beiden leichten, flatterhaften, eigenſinnigen Genien beizugeſellen, germaniſche Elfenwirthſchaft mit antikem Heldenpathos in einem Keſſel zu ſieden, würde vor der gelungenen Ausführung dieſes genialen Kunſtſtücks als eine Perſonificirung des Abſurden erſchienen ſein. Aber das Genie weiß in einer geſchickten Verbindung von Wagniß und Maaß, welches ihm ſelbſt da ſelten fehlt, wo die Menge ſeinen raſchen Aufflug für tollkühn hält, auch abgeriſſene Theile von weitauseinander liegenden Geſammtheiten und Tonreihen aus den entfernteſten Tonarten in ein homogenes Ganze, in wohlthuende Harmonien zu verſchmelzen. Schon Shakespeare verbindet durch lieblich phantaſtiſche Bande, durch die aufs Allerfeinſte nüancirte Abſtufung in der Farbengebung, durch jenes unmerkliche Miſchen von roſigen, ätherblauen und liliafirten Tinten, durch meiſterhaft angelegte Uebergänge und geiſterquickende Aſſonanzen die beiden entgegengeſetzten Pole des Alterthums und Mittelalters, in dem er die ihnen geläufigſten Typen in Berührung bringt, bis dann Goethe ſie in ihren entſchiedenſten Gegenſätzen, in der vollſtändig entfalteten Pracht ihres Glanzes, ihrer Größe ſich begegnen läßt. Und wie iſt es möglich, die kühne Conception dieſer Idee, ihre glückliche Ausführung durch den brittiſchen Poeten zu bewundern, den man ſich mit einem in die Tiefe der Jahrhunderte ſpähenden Janushaupte vorſtellen möchte, ohne zugleich den unverzeihlichen Anachronismus zu bemerken, deſſen man ſich auf deutſchen Bühnen ſchuldig macht, indem man die antiken Perſonen dieſes Stückes in mittelalterliche Coſtüme vermummt. Auf welche Weiſe das Stück auch zu Shakespeare's Zeiten auf der Bühne gegeben worden ſein mag, mit den Erforderniſſen, Gewöhnungen und Hülfsmitteln, welche der ſceniſchen Kunſt ſeitdem erwachſen ſind, dürfen wir uns nicht an den Buchſtaben der Tradition halten; wir müſſen ihren Geiſt erfaſſen. Was immer die Urſachen ſein mögen, welche dieſen Gebrauch eingeführt, Shakespeare, wenn er heute wieder unter uns wandeln könnte, würde ſicherlich energiſch die Aufrechterhaltung des materiellen ſichtbaren Ausdruckes der Idee beanſpruchen, welche ihm vorſchwebte, als er die Hauptintrigue ſeines Stückes in das griechiſche Alterthum verlegte. Das Genie thut nichts ohne Grund. Wäre dieſer auch verborgen, hüllte es auch ſeine Gedanken in räthſelhafte Formeln, deren Sinn nicht leicht herauszufinden iſt, ſo dürfen wir trotz dem kein Jota an dieſen Formeln ändern. Je ungebräuchlicher ſie ſind, je dunkler ihr Sinn, um ſo weniger dürfen wir wagen, irdend etwas wegzunehmen oder zuzufügen, um ſie unverletzt ſpätern Zeiten zu überliefern, denen es vielleicht aufbehalten iſt, dem Daſein ſolcher Sphynxe ein Ende zu bereiten. Goethe ſagt, daß er in ſein erhabenſtes Werk, den Fauſt, *viel eingeheimnißt* habe. Jeder Künſtler, jeder Poet haucht ſeinem Werke den Duft eines unausgeſprochnen Gedankens ein, welcher ſich dem Gefühl früher mittheilt, als er definirt werden kann. Hüte man ſich alſo mit täppiſchem Finger auch nur ein Atom des Farbenſtaubes zu zerſtören, welcher mit zu dem Ganzen einer geiſtigen Blüthe gehört. Warum hat Shakespeare gerade die Namen Athen, Theſeus, Hyppolita gewählt, die er ſo leicht mit andern vertauſchen konnte? Man macht ſie aber zu abgebrochenen Diſſonanzen, wenn man ſie ihrer angehörigen Attribute entkleidet. Coſtüme und Architecturen dürfen nicht anders als im griechiſchen Styl hergeſtellt werden, ſo wie für die Elfen Phantaſiekleidungen beibehalten werden müſſen, die ſo viel als möglich Pflanzengeſtaltungen und dem Coſtüm der Zeit anzunähern ſind, welche ihnen Leben in der Idee gab, ſo wie man drittens das Coſtüm der Arbeiter durchaus mit dem gegenwärtig gebräuchlichen in Uebereinſtimmung zu bringen hätte, da der Dichter ſchon durch ihre Namen andeutet, daß ſie jetzt und ſpäter der Gegenwart angehören ſollen. Die Nüancen der verſchiedenen Epochen liegen für gute Augen zu klar am Tage, als daß man ihr Hervorheben in der Darſtellung vernachläſſigen dürfte. Auch wäre es unrichtig vorgeben zu wollen, daß die Namen Theſeus und Hyppolita nur als Anklänge an die mythologiſchen Gewohnheiten der italieniſchen Poeſie zu betrachten wären, denn Shakespeare hat ſie nirgend anders von dem Gebiet der geſunden Vernunft Beſitz nehmen laſſen, wie es hier geſchehen wäre, wenn nicht eine leitende Idee ihr prismatiſches Band um all' dieſe Verſchiedenheiten

gezogen hätte, wenn nicht die poetiſche Phantaſie, dieſe geheime Ordnerin des ſcheinbar Verwirrten, alles in ein und denſelben magiſchen Schleier hüllte. —

Wenig Organiſationen ſind derartig begabt, um das Schöne in ſeinen drei hauptſächlichſten Kundgebungen zu empfinden und wir möchten ſagen, auszuüben: in Gefühl und Leidenſchaft, wie unſer Herz ſie empfindet; in Poeſie und ſymboliſchem Mythus, wie unſer Geiſt ſie erfaßt; in Typen und Bildern der edelſten und beſten Triebe des Menſchen, wie ſie in der Kunſt dargeſtellt und verkörpert werden. Mit anderen Worten, das zu lieben was über das gewöhnlich Gute hinausgeht: Poeſie zu verſtehen und Kunſt zu ſchaffen. Liebe, Imagination und Kunſt. Wenige Formen der Kunſt ſind fähig, mit der Schilderung der Gefühle und Leidenſchaften, wie ſie im wirklichen Leben zum Ausdruck kommen, die Darſtellung derſelben in den Geſtalten zu verbinden welche die rege Phantaſie des Volkes ihnen leiht, und zugleich mit einer Darſtellung des Verfahrens welches die Kunſt anwendet ſie den ihr eigenthümlichen Formen anzueignen. Shakeſpeare hat alle dieſe Einzelheiten vereinigt, deren innige Verwandtſchaft ſich unter einer ſcheinbaren Entfernung verbirgt. Er hat das Gefühl, und beſonders die Liebe in ihrem unmittelbaren Einwirken auf das Leben geſchildert, indem er in dem Geſchicke ſeiner Hauptperſonen den Einfluß jener geheimnißvollen, überirdiſchen Weſen ſichtbar werden läßt, mit welchen die Imagination der Menſchen immer ſich beſchäftigte, und hat alle dieſe Conturen auf's Zarteſte verwiſcht aufgetragen, mit dem leichteſten, duftigſten Crayon hingeworfen. Und mitten in alle dieſe Bilder, ſtellt er mit eben ſo natürlicher als überraſchender Nonchalance die Darſtellung des unbeholfenen Treibens, der rohen, ungehobelten Anfänge, aus denen die Kunſt ſich losringt. Obwohl es hier nur auf die dramatiſche Kunſt abgeſehen iſt, finden die Künſtler alsbald ein allgemeines Bild der bitteren, widerwärtigen Schwierigkeiten heraus, auf welche die Schöpfung, das Zutageförderm jedes Kunſtwerks, ſtößt. Ueberall muß die Poeſie, der Gedanke mit dem Handwerk, mit den Handlangern kämpfen, welche ſie verkörpern ſollten, mit den Hinderniſſen, welche deren untergeordnete Natur ihnen in den Weg legt, um ſich ſo mit Mühſeligkeiten, deren Vielfältigkeit nur ſie allein kennen, die Werkzeuge zu bilden, deren ſie bedürfen.

Mendelsſohn hat mit ſicherem Tact die Stellen des Werkes herausgefunden, an welchen die Muſik durch kräftigende und verfeinernde Würze den Reiz des Ganzen erhöhen konnte. Er ließ ſeine Kunſt den richtigſt gemeſſenen Antheil am Stücke nehmen. Seine Ouvertüre ſchwingt ſich durch ihre pikante Originalität, durch Ebenmaaß und Wohlklang im organiſchen Verſchmelzen heterogener Elemente, ſo wie durch Anmuth und Friſche vollſtändig auf die Höhe der Dichtung. Die Accorde der Bläſer am Anfang und Schluß ſind wie leiſe ſinkende und wieder ſich hebende Augenlider, und iſt zwiſchen dieſem Sinken und Heben eine anmuthige Traumwelt der lieblichſten Contraſte geſtellt, in welchen die von uns oben bezeichneten Elemente des Sentimentalen, Phantaſtiſchen und Komiſchen, jedes einzelne meiſterhaft charakteriſirt, in ſehr zarten Schönheitslinien verſchlungen ſich begegnen. Mendelsſohn's Talent ſchmiegte ſich ſo vollkommen der heiteren, ſchalkhaften, bezauberten und bezaubernden Atmoſphäre an, in welcher ſich dieſe überaus ſinnreiche Compoſition Shakeſpeare's bewegt. Es ſtand ihm ſo ſehr wohl an, dieſe zauberiſchen Elfen zu ſchildern, und in ihren koſenden zwitſchernden Geſang das Hineinbrüllen des Eſels vernehmen zu laſſen, ohne eine andere Mißſtimmung in uns zu erregen, als wir ſie empfinden, wenn in ſeinen geiſtigen Kreiſen ein zweibeiniger Eſel hier und da auch ſeine Stimme hineinmiſcht. Kein Muſiker war ſo wie er dazu befähigt, die zärtliche aber in einer gewiſſen Aeußerlichkeit befangene Sentimentalität dieſer Liebenden in die Muſik zu übertragen, wie er im dritten Zwiſchenact in einer Art ſchön inſtrumentirten Liedes ohne Worte gethan hat, die Regenbogenduftigkeit, den Perlemuttſchimmer dieſer kleinen Kobolde zu ſchildern, die glänzende Emphaſe eines hochzeitlichen Hoffeſtes wieder zu geben.

Die dichteriſche Wahl, die er traf, iſt eben ſo charakteriſtiſch als bei Beethoven und ſpäter bei Schumann. Der verſchloſſen trübliche, düſtere Hang dieſes Letzteren warf ſich auf ein Subject voll unruhigen Verzagens, voll räthſelhafter Schwermuth, voll erhabenem Erbangen neben übermenſchlicher Kühnheit. — Im Manfred erſcheint auch eine Fee; doch ſie iſt kein in ihrem Schmollen, in ihrem Eigenſinn reizendes Weib, welche eben ſo unüberlegt ſich rächt als ſie inconſequent treulos iſt — es iſt eine Seele, eine durchſichtig ſchimmernde Seele, welche von geweihter Grazie träuft, welche poetiſche Pfeile ausſtrahlt. — Seinerſeits hat auch Weber in der Preciosa eine jener Procurations-Vermählungen zwiſchen Muſik und Drama verſucht, in welcher Mann und Frau ſich begegnen, ohne noch körperlich und geiſtig eins zu ſein. Aber bei all ſeiner geiſtigen Ausbildung, die er als einer der erſten Componiſten bekundet, welche auch literariſch ſich bethätigten, betrog er ſich auch diesmal, wie bei der Euryanthe, in der Wahl ſeines Stoffes. Der Text zu Preciosa iſt eine anmuthige Skizze, die aber wie gewiſſe liebliche Waſſerblümchen den Tag nicht überlebt, welchem ſie das

Dasein verdankt. Wäre die reizende Musik, welche er dieser schwächlichen Grundlage einwebte, auf eine festere Gestaltung basirt, hätte er eine Zeichnung aus Goethe's, Shakespeare's oder Byron's Händen mit dem hebenden Colorit seiner Tonweisen beseelt, so würde sich Preciosa in der That und mit Recht den immer größere Bedeutung gewinnenden Versuchen anreihen, welche große Musik und große Dichtung zu vereinigen streben. Es darf uns nicht irren, aber wir müssen als von einem bemerkenswerthen Factum Notiz davon nehmen, daß die Größen der deutschen Literatur die wachsende Bedeutsamkeit dieser Bestrebungen nicht allein verkennen, sich vielmehr abhold und tadelnd ihnen gegenüber verhalten. So spricht Gervinus, dessen Forschungen auf historischem Gebiet der deutsche Geist mit Recht unter seine glänzendsten Trophäen reiht, dessen einseitige und vorurtheilsvolle Ansichten über Musik aber öfters unserer Bewunderung für ihn hemmend in den Weg treten, eine sehr geringschätzende Meinung über Mendelssohn's Antheil am Sommernachtstraum aus *). Der verdiente Beifall, welcher dem Werke überall zu Theil wird, mag als ein schlagender Gegenbeweis gegen den etwas hofmeisterlich ausgesprochenen Tadel des anerkannten Historikers dienen, und man kann überdies hinzufügen, daß ohne die Musik Mendelssohn's eine der schönsten Blumen aus dem Strauß, welcher Shakespeare's Scepter umblüht, schwerlich dem Publikum zugänglich genug geworden wäre, um sie als stehende Vorstellung des Repertoires fort und fort frisch zu erhalten.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Gustav Flügel, Op. 33. Dreizehn Choral-Vorspiele für die Orgel. — Erfurt, G. W. Körner.

Das in zwei Hefte getheilte Werkchen enthält zehn der bekanntesten Choralmelodien, in dreistimmiger, contrapunktischer Bearbeitung, welche strenggenommen nur ausgeführte Choräle sind, in denen die Melodie als Mittelstimme erscheint. Die Führung der beiden äußeren Stimmen ist leicht und natürlich, die freie Bewegung der obern Stimme bisweilen sogar anmuthig. Auch wenig geübte Orgelspieler werden sie ohne große Mühe einüben können. — Da der gewählte Titel „Choralvorspiele" zu der Annahme berechtigt, daß diese Choralbearbeitungen für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt sind, so wäre nothwendig gewesen, daß allen wenigstens eine kurze Einleitung vorausginge, wie dies bei einzelnen auch wirklich der Fall ist. Das praktische Bedürfniß fordert dies, wenn sie als fertige Choralvorspiele gelten sollen.

Den Schluß des zweiten Heftes bilden drei selbstständige Vorspiele, an denen wir mit dem besten Willen nichts Empfehlenswerthes aufzufinden vermögen. Die frei gewählten Gedanken sind unersprießlich, die thematische Arbeit ist steif und nicht frei von langathmigen Sequenzen; das Ganze macht den Eindruck als fühle sich der geschätzte Componist in diesem Kunstgebiete nicht recht heimisch.

Die Quintenfolge zwischen Tenor und Alt des zweiten Heftes, Seite 4, Zeile 1, Tact 3 und 4, ist hier von keiner besondern Wirkung.

J. G. Herzog, Op. 27. Sechs Orgelstücke. — Offenbach, J. André. Pr. 1 Fl.

Aus den Compositionen des Hrn. Herzog erkennt man auf den ersten Blick den gewandten Orgelspieler, der seine, an sich einfachen und schmucklosen Motive mit Geschick anzulegen und zu einem wirksamen, dem Wesen der Orgel entsprechenden Satz zu gestalten und abzurunden versteht. — Sämmtliche Sätze, obwohl vorwaltend thematischer Natur, sind in der contrapunktischen Behandlung dennoch nicht ohne melodischen Reiz. Vorzüglich ist es Nr. 2, eine Fuge in E-Moll für sanfte Stimmen, welche uns durch geschickte Behandlung des ansprechenden Themas ganz besonders zusagt. Nr. 3 und 4, gleichfalls für sanfte Stimmen und schlechtweg „Vorspiele" genannt, sind aus den Anfangsstrophen der Choralmelodien: „Es wolle Gott uns gnädig sein", und „Alle Menschen müssen sterben", entlehnt und als solche gut benutzt. — Der Satz, Nr. 4 in F-Moll, trägt die etwas anspruchsvolle Ueberschrift „Phantasie", ist jedoch nur ein längeres Fugato, ähnlich behandelt wie Nr. 1, fugirtes Präludium, dem keine Einleitung vorausgeht. Das Thema des ersten Satzes hat mit dem der Schluß-Fuge in E-Moll für volle Orgel eine starke Familienähnlichkeit.

Wir haben das ganze Heft mit Vergnügen durchgesehen, und glauben es den Freunden des Orgelspiels,

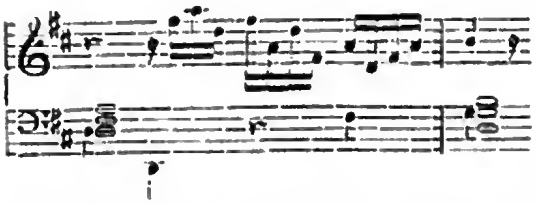
---

*) . . . Mit diesem Mißgriff war nur noch der zu vergleichen, daß eine störende, den raschen Gang der Handlung sehr unzeitig aufhaltende Musikbegleitung dem Stücke beigegeben war. Wie mochte man ein so eigenthümlich phantastisches Werk mit einer viel zu wenig einfachen Composition kreuzen? Wie eine so leichte und feine Handlung, ein solch ätherisches Traumgebilde mit einem Marschlärm von Pauken und Trompeten unsanft stören, eben da, wo Theseus sich über das luftige Gewebe dieser Erscheinungen auslässt? Gervinus über Shakespeare, 1ster Band.

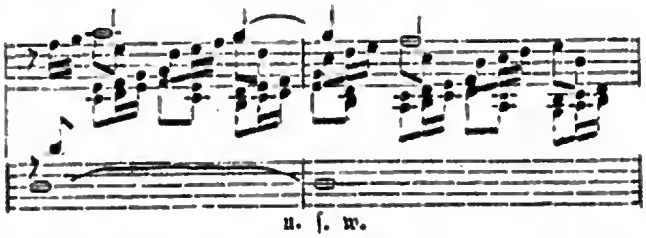
welche eine mäßige Fertigkeit auf diesem Instrumente erlangt haben, empfehlen zu können.

Julius André, Op. 31. Zwölf Orgelstücke verschiedenen Charakters zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. — Offenbach, J. André. Pr. 1 fl.

Obwohl dem Componisten eine gewisse musikalische Routine nicht abzusprechen ist, so will uns doch bei dem Tone, den diese Stücke anschlagen, gar nicht so recht wohl werden. — Einzelne Sätze dieser größtentheils kurzen Präludien sind zwar so übel nicht; wir meinen diejenigen in welchen bei langsamer Bewegung das harmonische Interesse vorwaltet. Die größere Mehrzahl derselben verfällt jedoch in eine Art claviermäßiger Figuration, und geräth darüber oft in eine solche Lebendigkeit, die uns an das Sprüchwort erinnert: „viel Lärm um Nichts". Dahin gehören z. B. die Nummer 1, 3, 8, 9 und 12. — Das non plus ultra der klapperdürrsten Figuration ist jedoch Nr. 6, ein nur aus zwei Notenexempeln compilirter, vierunddreißig Tacte langer Satz in D-Dur. Figur 1, hebt also an:



und segelt so in bequemen Harmonien fort, durch sieben Tacte bis zur Dominante. Im 8ten Tacte tritt sodann Figur 2, in Gestalt eines noch solidern Schusterflecks auf. Nach einer gleichfalls siebentactigen Durchführung desselben erscheint Figur 1 zum zweiten Male in der verwandten Molltonart, und segelt abermals durch sieben Tacte heimwärts zur Tonika. Wiederum erscheint Figur zwei, jedoch dieses Mal als dreitactiger Orgelpunkt der Tonika, wie Figura zeigt:



Figur 1 erscheint zum dritten Male gleichfalls in dem bescheidenen Umfange von nur 3 Tacten. Figur 2, fühlt sich veranlaßt den so überaus gelungenen dreitactigen Orgelpunkt nochmals loszulassen. Figur 1 erscheint zum vierten und letzten Male und versinkt, Abschied nehmend aus ihrer bisherigen Sopranregion, bis in den tiefsten Baß.

Es ist möglich daß es unter den Orgelspielern einzelne hohle Käuze giebt, denen das musikalische Gerassel solcher Notenexempel Vergnügen macht; wir aber haben an der Bekanntschaft dieses zwölften Werkes der Orgelsachen des Hrn. André so hinlänglich genug, daß wir keine Sehnsucht nach der Kenntniß der eilf vorausgegangenen Werke des Componisten verspüren.

Carl Seeger, Op. 9. Zwölf Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. — Offenbach, J. André. Pr. 45 Kr.

Kurze und ganz leichte Stückchen, die durchweg einen so harmlosen kindlichen Charakter haben, wie er in unsrer von Weltschmerz durchwühlten Zeit gewiß sehr selten anzutreffen ist.

Wir wurden beim Durchlesen derselben lebhaft an die im vorigen Jahrhundert beliebten Sonatchen von Wanhall erinnert, von welchem sein Biograph rühmt, daß er bis in sein 74stes Lebensjahr „stets heiter zufrieden, munter, herzlich, bescheiden und wohlthätig blieb". — Aus den Seger'schen Compositionen spricht ein verwandtes Gemüth, das wie aus einem früheren Jahrhundert zu uns herüber klingt. Die Kritik des neunzehnten Jahrhunderts hat kein Recht mehr an derartigen Erscheinungen, sie kann sich vor so liebenswürdiger Einfalt nur verneigen und schweigen; selbst dann wenn sie, wie hier der Fall ist, in äußerlich gebrechlicher Hülle auftritt. Nur einen freundlichen Rath möchten wir wohl aussprechen dürfen: wir weinen, daß Hr. Seeger nicht Ursach hat, sich in unserer Zeit mit der Herausgabe ähnlicher Werke zu übereilen.

E—l.

Kleine Zeitung.

Detmold. Unsere diesmalige Theatersaison wurde am 16ten Mai mit „Käthchen von Heilbronn" geschlossen. Schauspiel und Lustspiel sind natürlich an diesem Orte weiter nicht zu berücksichtigen; wir wenden uns daher der Oper zu. Von Verdi hörten wir Ernani, von Donizetti Lucia und Regimentstochter, Flotow war durch Martha und Indra vertreten, Lortzing durch Czaar und Zimmermann und Wildschütz, so wie Dittersdorf durch Doctor und Apotheker. Von Rossini's Opern kam nur Wilhelm Tell auf das Repertoir, so wie von Jacob Meyerbeer Hugenotten und Prophet, von Marschner hörten wir nur den Templer, von Weber dagegen Oberon, Euryanthe

und Freiſchütz, ſo wie von Mozart Don Juan und Zauberflöte.

Der feſtlichſte aller Operntage war aber der, welcher uns die erſte Vorſtellung von Wagner's Tannhäuſer brachte (30ſte April). Lange und ſorgfältig war die Oper durch Hrn. Kapellmſtr. Kiel einſtudirt, ſowohl im Orcheſter, wie bei dem Geſangperſonal, kein Wunder, daß die Spannung des Publikums einen hohen Grad erreicht hatte. Ob die Oper reüſſiren würde? das war in Bezug auf das Publikum, im großen Ganzen genommen, eine eigene Frage. Kein Kitzel durch Parforce-Arien oder Couplets, die man ſofort nachpfeifen kann, war zu erwarten; nur Neues und innerlich Wahres, dem man erſt ganz ſich hingeben muß, um all ſeine Schönheit zu empfinden. Nicht zu läugnen iſt es, daß bei einmaligem Hören einer ſolchen Oper ſich all ihre Schön- und Wahrheiten unmöglich herausſtellen können, daher fand man bei der erſten Vorſtellung mehr ein Staunen und Bewundern, als eine enthuſiaſtiſche Hingabe des Auditoriums. Allein anders geſtaltete ſich die Sache bei der zweiten und dritten Vorſtellung. Das Haus war gedrängt voll, nicht bloß von Detmoldern, ſondern auch von vielen Fremden aus der Nähe und Ferne. Eine Muſik, wie die im Tannhäuſer zieht erſt allmälig ein in's Menſchengemüth, ergreift es dann aber vollſtändig und dauernd. So kann es dann auch nicht ausbleiben, daß Jemand, der vielleicht ſeither nur für italieniſche Muſikmachwerke eines Donizetti ꝛc. geſchwärmt hat, plötzlich geſtehen muß, daß die Muſik im Tannhäuſer, oder vielmehr das ganze Drama ihn für Tage lang ergriffen und der nächtlichen Ruhe beraubt hat. Mehr über die Oper hier zu ſagen, möchte überflüſſig ſein; ältere Berichte von anderer Hand und andern Orten haben Beſſeres und Belehrenderes gegeben.

Noch eines Concertes müſſen wir gedenken, welches Hr. Muſikdirector J. F. Dupont, ein geborener Niederländer und Schüler Mendelsſohn's am 4ten April veranſtaltete. Hr. Dupont führte in dieſem Concerte neben verſchiedenen anderen Pièeen auch eigene Compoſitionen auf, nämlich eine Ouvertüre „Loreley", Arie und Duett aus ſeiner Oper „Blanca Siffredi", ſo wie ſeine G-Moll-Symphonie. Die erſtere Compoſition, als aus früherer Zeit ſtammend, verräth noch ziemlich den geiſtigen Einfluß Mendelsſohn's, ohne jedoch dabei der Selbſtſtändigkeit zu entbehren; die Geſangspièeen verfehlen ebenfalls nicht, einen günſtigen Eindruck zu machen, doch am meiſten entfaltete ſich die Künſtlerſchaft des Componiſten in der Symphonie, die hinſichtlich der Erfindung und Inſtrumentation keineswegs von Unreife zeugt, ſondern das Werk eines durchgebildeten Künſtlers iſt. Auch der trefflichen Execution der Kapelle muß man in Ehren gedenken. Möge Hr. Dupont für ſein Werk recht bald einen Verleger finden, damit es auch noch in weiteren Kreiſen bekannt werden könne. — Außer der Frau Fernau (Sopran) und Hrn. Braukmann (Tenor) wirkten auch noch die HH. Cordes (Horn) und Bargher (Geige) im Concerte mit; ihrer Leiſtungen iſt ſchon früher rühmend gedacht und bedarf es daher kaum eines neuen Lobes. 7.

Bern, Mitte Mai. Vergangenen Winter haben wir den Mangel einer Oper — das Schauſpiel unter Schumann's Direction war ſo übel nicht — nicht ſehr gefühlt. Wenn zwei unermüdliche Vereine Concerte über Concerte geben, ſo wird das Muſikbedürfniß, faſt bis zur Ueberſättigung, befriedigt. Jene ſind: ein Verein für altclaſſiſche Muſik, eine angehende Schöpfung des Hrn. Edele, und die Muſikgeſellſchaft, welche ſchon manches Jahr muſicirt, dieſen Winter aber mit einer Lebenskraft und Leiſtungsfähigkeit wirkt, wie früher noch nie. Beiden Singvereinen hilft daſſelbe Orcheſter: ein recht braves; leider ſteht das ſchwach beſetzte Streichquartett in einem ſchlechten Verhältniß zum vollzähligen Bläſerchor, ein Mißſtand, der beſonders bei älterer Muſik hervortritt, weniger bei moderner. Denn dieſe nimmt die Blasinſtrumente wegen ihren charakteriſtiſchen Tonfarben mehr in Anſpruch als jene. — Vortrefflich iſt der Singchor der Muſikgeſellſchaft, der die beſten Kräfte der Stadt vereinigt; weniger gut der altclaſſiſche Verein, der mit Bach'ſchen Fugen, die ja eine ſtarke Beſetzung und viel, viel techniſche Uebung verlangen, ſich wahrhaft abquälen muß. Man bezwinge erſt Menſchen ehe man mit Rieſen kämpft! Die Muſikgeſellſchaft hat doppelt leichteres Spiel: ſie bringt moderne Compoſitionen, die dem Gemüth und der Auffaſſung des Publikums näher liegen, und, weil weniger mühevoll zu überwinden, zu einer gelungenen Ausführung gelangen. Was wir Alles gehört, mögen folgende Namen ſagen: S. und C. Bach, Kalliwoda, Stradella, Gluck, R. Schumann, Hummel, Weber, Paleſtrina, F. Schubert, Beethoven, Mozart, Gade, Mendelsſohn, Meyerbeer, Méhul, Roſſini, Haydn, R. Wagner ꝛc. Ueber Wagner's Einführung in Bern ein paar Worte, Hr. Edele, „Prieſter" des Altclaſſiſchen, war ſo frei geweſen, trotz ſeines immerwährenden Eiferns gegen Wagner, deſſen Namen als Lockſpeiſe gebrauchend, und um es der Muſikgeſellſchaft zuvor zu thun, ſeine Ouvertüre zu Rienzi und die Romanze Wolfram's aus Tannhäuſer zu „machen". Jene über Hals und Kopf einſtudirt, — warum auch gerade dieſe Ouvertüre? — Wolfram's frommes erhebendes Lied ſchlecht geſungen, ließen beide Stücke das Publikum kalt, aber was „machte" das, es hatte ja die Kaſſe gefüllt. Der zweifelhafte Erfolg war gewiſſen Leuten Waſſer auf die Mühle, ſie ſchrieen und ſchrieben: ſeht da! das iſt Wagner! Und der altclaſſiſche Hr. E. lachte ſich in's Fäuſtchen. Den Scribenten klopfte man natürlich tüchtig auf die Finger und bald darauf brachte die Muſikgeſellſchaft unter Methfeſſel's Leitung den milden, edeln ſchwungvollen Friedensmarſch aus Rienzi, die ergreifende Ballade der Senta, den friſchen kräftigen Matroſenchor aus dem fliegenden Holländer. Sauber und fleißig einſtudirt, mit Liebe und Begeiſterung gegeben, riſſen ſie das Publikum zur lebhafteſten Anerkennung hin, der Matroſenchor wurde — im kalten Bern unerhört — da Capo verlangt. Mit

dieſer Einführung iſt R. Wagner ein Liebling des hieſigen Publikums geworden, trotzdem man nur Bruchſtücke ſeiner Opern — die doch in ihrer machtvollen Einheit gehört ſein wollen — geben konnte. — Gegenwärtig wird an Mendelsſohn's Paulus fleißig ſtudirt, den die Muſikgeſellſchaft anfangs Juni aufführen wird.

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Schulhoff hat kürzlich im Herz'ſchen Saale in Paris ſein letztes Concert gegeben, worin er eine neue Sonate von ſich vortrug.

Berlioz iſt von ſeiner Reiſe nach Deutſchland nach Paris zurückgekehrt.

Der Sänger Stockhauſen, deſſen Auftreten in Wien wir vor einiger Zeit erwähnten, verweilt jetzt in Caſſel.

Frau Schreiber-Kirchberger gaſtirt in Leipzig.

Muſikfeſte, Aufführungen. Im Concert der Akademie der Tonkunſt in Wien zur Feier der Vermählung des Kaiſers wurden unter Anderem aus Schumann's „Pilgerfahrt der Roſe" einige Nummern ausgeführt.

Zu Bonn wird in den erſten Tagen des Auguſt ein großes Muſik- und Sängerfeſt ſtattfinden.

Todesfälle. Baſel, Ende April. Unſere Stadt betrauert den Tod der trefflichen Sängerin Frau Joſephine Reiter, geb. Bildſtein, Gattin unſeres höchſtverdienten Muſikdirectors Hrn. Ernſt Reiter. Mit einer überaus ſchönen und umfangreichen Stimme begabt, entwickelte ſie ſchon früh ihre Anlage zur Muſik, ſowohl im Zuſammenleben mit ihrer Tante, der beſonders in England und Frankreich rühmlich bekannten Sängerin Frau Stockhauſen, als auch zu Paris während des Unterrichts beim Geſanglehrer Garcia. Seit etwa 11 Jahren hatte ſie, einige Reiſen abgerechnet, hier ihren Wohnſitz, und trug im Verein mit ihrem Gatten vieles zur Hebung unſeres Muſiklebens bei. Vermöge ihrer künſtleriſchen Ausbildung war ihr jeder Zweig der Geſangsmuſik zugänglich; in Arie oder Lied im Conceetſaal, ſo wie im Oratorium in der Kirche gab ſie ſtets das Beiſpiel einer vollkommenen Schule verbunden mit edelſter Auffaſſung. Ihre höchſte Wirkung erreichte ſie beim Vortrag geiſtlicher Muſik. In Werken eines Händel, Bach, Mendelsſohn mitzuwirken war ihr eben nicht nur Sache der Kunſt, ſondern auch des Herzens, im eigentlichen Sinn ein Gottesdienſt, daher fühlte ſich der Zuhörer von der ſeommen Stimmung, die ihren Geſang durchdrang, tief ergriffen und ſo zur Aufnahme ſolcher in heiliger Begeiſterung entſtandenen Werke wahrhaft empfänglich. — Frau Reiter's Tod läßt uns eine ſchmerzliche, ſchwer auszufüllende Lücke zurück.

Vermiſchtes.

Leipzig. Hr. Mitterwurzer iſt nun auch als Don Juan unter enthuſiaſtiſchem Beifall bei uns aufgetreten. Es war das erſte Mal, daß die Oper mit Recitativen bei uns gegeben wurde. So mußte ein ausgezeichneter Künſtler kommen, um endlich den traditionellen Scandal des geſprochenen Dialogs zu beſeitigen.

In Paris ſollte vor einiger Zeit ein Concert veranſtaltet werden, um ein Capital zur Gründung eines Denkmals für Balzac und Friedrich Soulié zu gewinnen. Die Wittwe des Erſtgenannten widerſetzte ſich jedoch dem Unternehmen, indem ſie erklärte, ſie ſei reich genug, um ihrem Gatten ſelbſt ein Denkmal ſetzen zu können. Nach vielen Streitigkeiten indeß ſah die ſtolze Wittwe ſich genöthigt, nachzugeben, und das Concert wird nun binnen Kurzem ſtattfinden.

Intelligenzblatt.

im Verlage von ***C. F. Kahnt*** in Leipzig iſt erſchienen und in allen Muſikhandlungen zu haben, in Leipzig bei ***Bruno Hinze***:

Bethke, Herm., Zwei Lieder: Erinnerung, von J. v. Eichendorff — In der Ferne, von Ludw. Uhland — für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. Preis 10 Ngr.

Bethke, Herm., Zwei Lieder: Vorüber, von E. Geibel — Blick in den Strom, von N. Lenau — für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Preis 10 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztſchr. f. Muſ. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 23.** Den 2. Juni 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Stumme von Portici von Auber. — Recensionen: A. Dreſel, Choräle. J. Edele, Op. 2, 3. — Briefe aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Die Stumme von Portici von Auber.

Von

Franz Liszt.

Die Stumme von Portici ist eine der ersten fünfaetigen Opern, welche ihre allgemeinen europäischen Erfolge ebensosehr der glücklichen Wahl ihres Textes, als ihrem musikalischen Werthe zu verdanken hat. Die italienische Oper, welche so nachhaltig auf die gesammte Entwickelung der dramatischen Musik eingewirkt, hat bekanntlich die Dichtung der Opera seria nie au sérieux genommen. Einige Situationen, die den Ausdruck gewisser einfacher, natürlicher, pathetischer und sinnlicher Affeete hervorrufen, Liebe, Eifersucht, Haß, Rache, Ehrgeiz, so wie sie von diesem feurigen Volke gefühlt werden, genügen einem Publikum, das vom Theater nur seinen heißen Durst nach Aufregungen zu stillen wünscht, und dem alles Nachsinnen und Nachdenken ebenso antipathisch, wie es für die tiefer sinnenden Charaktere des Nordens ein Bedürfniß ist. Die historischen Personen haben in der italienischen Oper natürlich keine Prätention zur historischen oder localen Wahrscheinlichkeit. Es sind immer nur Herren und Damen von Leidenschaften beseelt, die auch in den Gemüthern aller Zuhörer sich regen, die ein Jeder auf sich anwendet, ohne sich viel zu bekümmern, welcher Spielraum ihnen auf der Bühne angewiesen ist. In diesen Ländern schenkt man auch fast gar keine Aufmerksamkeit den unvermeidlichen Uebergängen, die die Handlung erfordert, ebensowohl um die Augenblicke, wo die Leidenschaften zu ihrem vollen Ausbruche kommen, doch auf irgend eine Weise vorzubereiten, als um den ganzen Abend auszufüllen. In Italien handelt es sich nur um Sänger und Cantilenen; dem Publikum wäre es unmöglich, mehrere ganze Stunden mit gespannter Aufmerksamkeit zuzuhören. Die Opern an und für sich sind ihnen gleichgültig; wenn sie Glück machen, so verdanken sie es nur einer gewissen Anzahl hübscher Melodien, ein oder dem anderen gelungenen Musikstück, durch welche die Talente der Sänger hervorgehoben werden. Als Contrast zu dieser Art von Musik, deren schaukelnder Reiz, schnell um sich greifende Electricität und berauschende Leidenschaft dem sinnenderen Geiste und dem tieferen Gefühle des kunstbefähigten Deutschlands sehr entfernt liegt, erhob sich die dramatisch-declamatorische Schule Gluck's, deren ernstes Streben es war, tragische Gegenstände ernst

und wahrgetreu zu behandeln, so daß Zuhörer, mit eifrigem Verständniß begabt, sich doch vorher sammeln und eine gewisse Aufmerksamkeit anwenden müssen, um sich in der gleichen Stimmung zu erhalten, der Intensität der hehren Gefühle, die er fortwährend exclusiv berührt, gerecht zu werden und sich derselben würdig zu zeigen. Später war es ebenfalls Paris vorbehalten, einen Operngenre herzustellen, welcher, indem er den Geist mehr beschäftigte, als die italienische Oper, durch den interessanten Stoff sich mehr an die Phantasie wandte, doch den Zuschauer der gewöhnlichen Sphäre der Bewegungen nicht entriß. Dieser Genre der französischen Oper ist gewissermaßen ein Compromiß zwischen Dichtung und Musik. Die weiße Dame von Boieldieu, das Interesse eines Romans in Anspruch nehmend, war eines ihrer glücklichsten Erzeugnisse. Auber entlehnte dies Interesse dem historischen Felde, und um es noch mehr hervorzuheben, wußte er mit der sicheren Berechnung eines bewährten Talents ein noch unbenutztes Element, die nationale Rhythmik und Melodik zu verwenden, und in sein Werk, was nun ein ganz eclatantes wurde, hineinzuflechten. Der pittoresque Stoff der Stummen, dem pittoresquen Neapel entnommen, findet einen sympathetischen Wiederhall in ganz entgegengesetzten Anschauungen und Leidenschaften: — so hervortretend ist die Eigenthümlichkeit dieses dramatischen Complexes! Die Verschwörung und der Aufstand, von der conventionellen Emphase in die leicht zugängliche Sphäre der Volksgefühle versetzt, begeisterte die leichter beweglichen Zuschauer zu derselben Zeit, als der elende Tod des revolutionären Helden, das Fehlgeschlagene der politischen Bewegung, der natürliche Sieg der Obrigkeit den ernsteren Theil des Publikums zum Lächeln bewog über diese unreife Begeisterung, und Letzterer konnte nun, als keineswegs gefährlich, den so gerecht bestraften moralischen Wahn und den zu so strenger Strafe dienenden physischen Wahnsinn behaglich mit ansehen. Sie gaben sich ohne das mindeste Bedenken dem Vergnügen hin, diese piquante und eindringliche Musik oft zu hören, und ließen den Taumel, den die Handlung hervorrief, ruhig vorübergehen, ohne sich weiter davon behelligen zu lassen. Die Stumme ist, was man einen glücklichen Opern-Wurf und Text nennen kann. Auber hat früher und später mehr als ein Werk geschrieben, in welchem sich sein Talent und seine Manier anerkennenswerth bekundet. Wenn gerade diese Oper den allgemeinsten Beifall geerntet hat, und dieselbe noch auf Bühnen aufgeführt wird, wo seine anderen Opern allmälich verschwinden, so liegt die Ursache davon in dieser Ueberfülle von pittoresquen Motiven, welche, ohne die Aufmerksamkeit und so zu sagen die Weihe der reinen Poesie zu beanspruchen, doch der Phantasie gefallen, und sie beschäftigen durch eine Reihenfolge von interessanten Ereignissen, durch die Pracht der Seenerie und den Reichthum der Ausstattung, wozu sich noch eine Musik gesellt, deren Colorit und Firniß uns durch seine Originalität und Coquetterie ergötzt, und wo die Melodie durch eine schimmernd fesselnde Rhythmik gehoben wird.

Was allerdings den Gesammt-Charakter des Styls dieser Oper anbetrifft, dürfen wir uns nicht verhehlen, daß er kurzathmig und knappen Zuschnitts ist, daß er weit hinter dem Rossini's zurückbleibt, dessen breiter melodischer Strom oft in dreißigtaetigen Perioden sich ausdehnt. Auber's Gedanken fehlt es nicht an einer gewissen Feinheit, aber sie sind aphoristisch, abgebrochen, schwach entwickelt, ungenügend verbunden — kurz, wir finden hier mehr Schein als Inhalt, mehr Flitter als Gold, mehr Tänzelei und Hüpfen als Schwungkraft. Um dafür nur einige evidente Beispiele aufzuführen, besteht der ganze Triumphmarsch im vierten Acte, der auch als zweites Thema der Ouvertüre dient, aus acht Tacten im Viervierteltact; denn die anderen, als zweiter Theil zugefügten vier Tacte sind Nichts, als einfaches Ausfüllsel, ein beliebiger Gemeinplatz. Aber das Publikum sieht eben doch Masaniello während dieser oft wiederkehrenden acht Tacte auf seinem Schimmel, es hört diese acht Tacte auf allen Wachtparaden, in allen Garteneoncerten, es hat so manche liebe Nacht nach diesen charmanten acht Tacten Quadrille getanzt! Eben so beruht die berühmte Marktscene auf einem Dutzend Tacte; nicht minder die beiden Chorgebete, die übrigens von trefflicher Wirkung sind. Petites causes — grands effects sagt Voltaire in Bezug auf geschichtliche Ereignisse. Auber scheint sich das gemerkt zu haben, denn er macht in seinen Opern häufige Anwendungen dieses Lehrsatzes. Unter manchem gelungenen Zuge aber, der Auber's Talent auszeichnete, möchten wir besonders den hervorheben, daß er in sehr wirksamer Weise gewissen Gliedern seiner Sätze eine feine harmonische Wendung zu geben versteht, bei welchen die kleine Sext und übermäßige Quint, so wie das Betonen von dissonirenden Durchgangsnoten eine Hauptrolle spielt. Insbesondere citiren wir Masaniello's Abschied von seiner Hütte: „Ach werdet Ihr den Armen im neuen Glanz nicht meiden," — so wie die beiden Barcarolen des zweiten und vierten Actes. Man findet hier zugleich ein sinnreiches harmonisches Verfahren und eine zartere Empfindsamkeit, als es streng genommen zum Effectmachen nöthig ist. In solchen Einzelheiten erkennt man den Künstler in seinem Gefühl und Gefühlsausdruck; wenn wir aber einerseits diesen harmonischen Feinheiten gebührend Rechnung tragen, so wimmelt

andererseits das Werk von Gemeinplätzen. So gern wir das zweite Finale und seine glückliche Behandlung des Volkselementes applaudiren, so wenig können wir das des dritten Aktes: „Eilet zur Rache ꝛc." ohne Widerwillen anhören. Was ist das anders als ein Geschrei von Lazzaronis und Lastträgern? was anders als ein leeres Chorgelärm ohne Melodie und Motiv? Wenn man dies Finale z. B. neben den Empörungschor aus Ferdinand Cortez hält, so muß man sich zusammennehmen, um nicht ebenfalls über die Nachlässigkeit empört zu sein, mit welcher Auber eine solche Decorationsmalerei hinkleckſen konnte, während er ein so nobles Freskogemälde vor Augen hatte.

Man hat Scribe den Vorwurf gemacht, in seiner poetischen Wirksamkeit allzu sehr die Maxime La Rochefoucauld's zur Richtschnur genommen zu haben: „Es ist nicht genug, große Eigenschaften zu besitzen, man muß auch verstehen, damit zu ökonomisiren." Er habe sich angelegen sein lassen, mehrere Ideen in einem Stücke nicht zu verschwenden, er sei sogar zuletzt dazu gelangt, ganze Stücke aus halben und viertel Ideen zu machen. Er ging mit seinen melodischen Gedanken so haushälterisch um, daß man bei einer Durchsicht seiner zahlreichen Opern (denen übrigens nirgends das Aequivalent zu dem sogenannten dialogue vif et spirituel Scribe's fehlt, der dann bei ihm hier und da mit leichtem Cayenne gewürzt ist) wohl begreift, wie ganze Opern, die höchstens hinreichenden Inhalt für einen Act, manchmal gar nur für eine Scene hatten, sich nicht sehr lange auf der Bühne erhalten konnten, wenn sie auch eine angenehme Erinnerung hinterließen, die sie meistens einem glücklichen Momente, einer Art Pointe der Oper zu danken hatten. In der Stummen ist immerhin noch am meisten wirklicher Stoff vorhanden, sie ist die gewissenhafteste Arbeit dieses Componisten, und doch würde das musikalische Capital, mit welchem sein ziemlich weites Gewissen dies Werk ausstattete, nicht hingereicht haben, demselben die ausgebreitete Popularität zu verschaffen, deren es noch heute genießt, wäre nicht die Wahl des Sujets eine so glückliche gewesen.

Es ist augenscheinlich, wie wesentlich eben das Sujet zu dem schnellen und lauten Erfolge der Oper beitrug. Selbst Rossini fand es nicht seiner unwürdig, nach einem ähnlichen Erfolge zu geizen, er, dessen Stirn ein so viel verzweigter Lorbeer zierte. Bald nach der Stummen erschien Wilhelm Tell, in dessen Dichtung die Forderungen unserer Zeit manche Lücken entdecken dürften, welche aber dennoch strebte, den Bedingungen der Tragödie, wie sie Gluck und Spontini für ihre Werke erstrebten und sie sich in der französischen Oper eingebürgert haben, zu entsprechen. Der Wunsch des italienischen Maestro's war, ein Kunstwerk in einer seiner Nation fremden Art zu schaffen. Es gelang ihm auch. Die Stumme hatte zwar den Vortheil von vornherein und jetzt noch, mehr populär zu sein: wer singt nicht den Refrain der Fischerbarcarole; welches Orchester spielt nicht die Ouvertüre, deren Finalmarsch alle commis voyageurs pfeifen; welches Publikum hat sich nicht an der Marktscene ergötzt und nach ihrer Melodie Quadrille getanzt; welches Theater bildet sich nicht ein, dieses Werk aufführen zu können, einerlei ob gut oder schlecht! Kein Musiker würde es jedoch versuchen, gegen eine mittelmäßige Vorstellung Protest einzulegen, denn er weiß wohl, daß sie nicht für ihn, den Musiker, gegeben wird, sondern für seine Nachbarn zur Rechten und zur Linken. Anders das Schicksal von Rossini's Tell, des größern Meisters größtes Werk. Als es zuerst erschien, wurde es fast verkannt; ein außerordentlich begabter Sänger, Duprez, mußte eine Arie darin auffinden, welche die wunderbaren Mittel seines seltenen Organs hervorhob, um die Menge hereinzulocken, welche nur wegen des berühmten Brust-C's (ut de poitrine) sich unzählige Male einstellte und das Uebrige mit in Kauf nahm, wodurch aber glücklicherweise dem Werke die nöthige Frist gegönnt wurde, die es brauchte, um verstanden und gewürdigt zu werden, und so wurde das Werk nach und nach vollständig aufgefaßt. Wilhelm Tell kommt nicht auf allen Bühnen, wie die Stumme, zum Vorschein, wo man ihn aber aufführt, zeigt dies ein verständiges Eingehen in die Kunst, und jeder Kunstsinnige und Kunstverständige besucht gern eine Vorstellung, von welcher er weiß, daß sie seinetwillen gegeben wird.

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen.

A. Dresel, Choräle, darunter einige rhythmische und einige andere geistliche Gesänge, darunter das „ecce quomodo moritur justus" von Gallus für vier Männerstimmen, zunächst für die Lehrerconferenzen, höheren Lehranstalten, Liedertafeln und andere Männergesangvereine im Fürstenthum Lippe bearbeitet. Zweite Sammlung. — Detmold, in der lithogr. Anstalt der Meyer'schen Hofbuchhandlung.

Diese Choräle sind hinsichtlich der Harmonie und Ausführung mit vieler Sorgfalt für den vierstimmigen

Männergesang bearbeitet, was bei dem geringen räumlichen Umfange (etwas über 2 Octaven) für den Melodiefluß wie für die mögliche harmonische Vollständigkeit zuweilen manche Schwierigkeiten bietet. Auch der erste Tenor ist sangbar, und sollte ihm an einigen Stellen das a nicht zu Gebote stehen, so läßt sich auf die Gefahr des vertieften zweiten Basses immer noch bequem eine Transposition vornehmen. Ein paar Mal findet sich zu Anfange der Zeile eine dissonirende Harmonie. Die wirklichen Choräle umfassen 30 Nummern; diesen folgt ein Trauerchoral, nach welchem unmittelbar die bekannte Melodie von Neese: Wie sie so sanft ruh'n. Der beiden untergelegte Text ist gemüthvoll, und somit eignet sich das Ganze gut bei derartigen Feierlichkeiten. Hierauf ein Lied im $\frac{3}{4}$ von Händel, sodann drei rhythmische Choräle (zum Vergleich gegen die in der ersten Sammlung enthaltenen gewöhnlichen gesellt): Wie schön leucht ꝛc., Allein Gott in der Höh' ꝛc. und Ein' feste Burg ꝛc. in der Urmelodie von Luther (?), und nochmals denselben Choral mit antiker Harmonie, von Leo Haßler (1608). In der letztern Bearbeitung befindet sich am Ende der zweiten Strophe (die bekanntlich wieder die Schlußstrophe wird) jene alte harmonische Marotte, hier in der Tonart F-Dur dem Melodietone b den Es-Dur-Dreiklang unterzulegen, wodurch eben die Tonart und resp. deren gleich nachher erscheinender Leitton e eine große Beeinträchtigung erleiden. Der nämliche Fall ist im nachfolgenden bekannten Ecce quomodo ꝛc. — Drei Liedercompositionen vom Verf. „Bekenntniß — am Grabe — am Morgen des neuen Jahres, sind von gemüthlichem Ausdruck. Von dem mittelsten Liede frappirt folgender Vers:

Erde, deine tausend Plagen,
Mangel, Krankheit, Kriegesnoth,
Früher Trennung herbe Klagen
Und zuletzt der bitt're Tod
Droh'n im Leben nur den Schafen (!)
Und die Todten ruh'n und schlafen.

und in Choral 11 ein durch die zweite Fermate veranlaßter veränderter Sinn:

Dir Gott sei Ehr'. 𝄐
Bei uns nicht mehr 𝄐 (!)
Ist Jener, den wir liebten.

Den Beschluß macht das bekannte: o sapctissima. Statt der weniger bekannten Melodien zu Choral: Wie groß ist ꝛc., Alle Menschen müssen ꝛc., O daß ich tausend ꝛc. hätte Ref. lieber die schönern bekanntern hier gefunden. In der Vorrede spricht sich noch der Verf. als Gegner des rhythmischen Chorals dahin aus, daß dieser in seiner Einführung nicht nur mit sehr bedeutenden Schwierigkeiten verbunden sei, sondern auch der kirchlichen Erbauung eher hinderlich als förderlich sein möchte, und fordert zu einem Vergleich mit den gewöhnlichen Choralmelodien des ersten Bandes auf, um daraus zu entnehmen, ob eine Vertauschung jenes mit diesen ein Fortschritt zum Bessern, zum Edleren und Erbaulicheren sein würde. — Auch Ref., der hiermit sich völlig einverstanden erklärt, hat sein dießfallsiges Glaubensbekenntniß über dessen Unausführbarkeit wie Unkirchlichkeit schon 1848 in der allgemeinen Leipziger Zeitung, sowohl in seiner Recension als Vertheidigungsschrift, niedergelegt. Den wirklichen Ursprung des rhythmischen Chorals glaubt Ref. in dem Gebrauche der Componisten der Vorzeit zu finden, die Gedichte der lateinischen Klassiker z. B. Horazens Oden, auch nach dem Versmaß in Musik zu setzen. Die Idee, welche eben so leicht von einem Componisten der Gegenwart ergriffen werden könnte, lag ganz nahe, da der Rhythmus eben das beiden Schwesterkünsten Gemeinsame ist. Aber daß der Rhythmus als bloße Form und Trägerin der Idee sich zu der Höhe dieser erheben, sie sogar in seinem Materialismus zu überflügeln und ihre Freiheit zu fesseln wagen würde, das war eine von den Verirrungen jener Zeit, wo die Kunst der Musik noch im Entfalten, in der Kindheit — eben so wie ein Kind selbst nicht das rein Geistige, die Idee, sondern nur die sinnliche Form begreifen kann. Ob, wie von Manchen behauptet wird, in den seit der Reformation eingeführten Kirchengesang der Gemeinde der rhythmische Choral wirklich eingedrungen, ist noch eine sehr starke Frage. So konnten auch die muthmaßlich in der Kirche gesungenen rhythmischen weltlichen Volkslieder — von einem Einzelnen wohl leicht ausführbar — unmöglich in Masse gesungen werden, ohne die Masse zugleich selbst in Unordnung zu bringen: der erste Grund, den Gesang allgemeiner, volksthümlicher zu gestalten und zwar in gleichen Noten. (Die kirchlichen Sängerchöre hatten freilich eher die Befähigung, einen derartigen Gesang, wie ihn die alten Cantionalen uns überliefern, auszuführen, und nur zur Ausführung für diese konnte er vom Componisten geschrieben sein). Aber nicht bloß aus diesem Grunde wurde der Rhythmus aus den Kirchenliedern des Volks verdrängt, auch noch insbesondere wegen seines, dem protestantischen Cultus und dessen Ernst so schnurstracks widerstrebenden, im Vergleich mit diesem viel zu sinnlichen und kindischen Wesens. Der Choral vergeistigte und verklärte sich somit durch Abstreifung des Rhythmus. Wäre ja die sinnlich-rhythmische Form als die bessere erkannt, nun so wäre man nicht davon abgewichen, so hätten ferner seit jener Zeit alle Kunstnotabilitäten (nur Bach und Händel davon anzuführen) Vorschläge und Bestrebungen zur Umkehr dahin gethan.

So haben sich gleichfalls die alten steifen, streng-orthodoxen Kirchenliedertexte eine Umgestaltung für die Gegenwart gefallen lassen müssen. Ihren wahrsten und würdigsten Vertreter fand und findet die Kirchenmusik einzig in Palestrina, dessen Gesängen auch unsere heutige Choralform am meisten gleichkommt: hat nun schon nach Palestrina im Laufe der Jahrhunderte die Kirchenmusik die eine ihrer Stützen, die künstliche fallen sehen müssen als Opfer der Verweltlichung (trotz der unsterblichen Genien Haydn, Mozart, Beethoven) so steht doch noch die eine fest, das ist die volksthümliche im Choral. Fällt auch diese, dann — so schloß Ref. damals seine Recension — hat die Kirchenmusik gänzlich aufgehört zu sein, und es existirt bloß noch — — eine Musik in der Kirche!

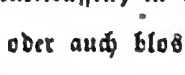
L. Kindscher.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

J. Edele, Op. 2. Vier Lieder ohne Worte für Oboe (oder Violine), Viola und Pianoforte. — Cassel, C. Luckhardt. Pr. 1½ Thlr.

— —, Op. 3. Sechs Lieder ohne Worte für Violine, Violoncell und Pianoforte. — Ebend. Heft 1. Pr. 1⅓ Thlr.

Musik ohne Worte hat es schon lange her gegeben. Es muß daher schon mehr als einem Genossen unseres progressistischen und industriösen Zeitalters eingefallen sein, wiederum einmal eine andere Musik „ohne" zu erfinden. Wagner zwar detestirt dergleichen von Haus aus, und meint, es sollte nur eine Musik „mit" geben. Seine Verschrobenheit ist um so auffallender als ihm tagtäglich der Beleg geliefert wird, daß die Musik „ohne" ganz wohl bestehen — was sage ich — in aller Ueppigkeit floriren kann. Edele giebt eine neue Gattung derselben, die man ungefähr Musik ohne Hand und Fuß nennen könnte. Es ist Musik, wie sie von Leuten geliefert wird, welche die Technik der Saiteninstrumente und des Claviers gerade soweit in der Gewalt haben, um zu wissen, was sich commod macht und ungefähr zusammenklingt, — die Allerlei gehört haben und von der guten Mutter Natur eine leidliche Capacität für melodische Erfindung empfingen, die sie jedoch weder durch Geschmack und Bildung veredeln, noch auch idealen Werken unterordnen, welches letztere freilich nur dann möglich ist, wenn man ein Ideal erschauen und die Beziehung des Kunstmaterials auf selbiges ermessen kann. Solche Leute überheben sich dann gewöhnlich der Mühe zu studiren. Sie verlassen sich auf's Gehör und schreiben nach demselben auf, was ihnen einfällt. Dinge die ein wahrer Künstler nur in besonderer Absicht oder mindestens mit Bewußtsein schreibt, weil sie an sich exceptionelle Maßregeln sind, die man blos in Nothfällen anwenden soll, läßt so ein Musiker auf's Papier gleiten, ohne alle Ahnung dessen was er gemacht hat. So begegnen wir auf der ersten Seite des oben verzeichneten Op. 2, 4 zweitactigen Rhythmen von ekleklicher melodischer Banalität, mit einigen jener Vorhalte, auf welchen sich das musikalische „Gefühl" corrupter Ladenmädchen gerne wiegt, trivialen Bässen, einer exquisit langweiligen Harmonie, einer naiv prätentiösen Begleitfigur, die oft herzlich schlecht gewendet ist, und um das Interesse zu erhöhen, am Schlusse der dritten Zeile einem querständigen h—b; — folgt eine eklige Transition, dann Reprisen mit ungeschickter Modulation nach c (das Stück geht aus g). Hr. Edele arbeitet nur in Murkibässen, in Ausstopfstimmen wie: oder auch blos:  und gelangt auf banale Art wieder nach g zurück. Reprise. Ungeschickte, monotone Ausweitung des Rhythmus, gründlichste Langweiligkeit. Endlich unmotivirt langer Schluß. Das ganze Stück ein Modèle von Formlosigkeit. Das nächste ist etwas besser, sogar ein genialgrüner Zug darin: $\frac{3}{fis}$—$\frac{2}{f.}$ noch genialer das Violin-b auf Seite 10, Zeile 3. Das dritte wieder sehr langweilig, wenn ein Conservatoriumsschüler im ersten Jahre ein ganzes Stück mit solchen Bässen schriebe, so dürfte er leicht Exclusion gewärtigen, denn dergleichen kann auf den Gesundheitszustand eines Instituts höchst bedenklich wirken. Ich gebe mir vergeblich Mühe auch noch das letzte Stück anzusehen. Niemand kann mir zumuthen, daß ich der „ohne" Musik des Hrn. Edele wegen mehre Tage indisponirt werde. — Das zweite Heft ist um weniges besser. Gleich das erste Stück darin laborirt an einer jämmerlichen Form. Das zweite leidet an diesem Fehler nicht so sehr als an der Erfindung, die zwar beim ersten nicht viel taugt, hier aber geradezu wieder ennuyirt. Das dritte soll wohl so eine Art Gondellied sein. Ich würde jedoch nie den Kahn eines Schiffers betreten, welcher mich mit dergleichen regaliren wollte. — Ich empfinde das drückende Gefühl eines horriblen Katzenjammers, indem ich diese Hefte vor mich lege, um sie nicht wieder in die Hand zu nehmen, ehe ich sie an die Redaction zurücksende. Ich habe in dieser Musik jene sentimentale Gemeinheit gefunden, jene gemeine, von welcher hinweg man sich zuerst nach einer ungemeinen, wie die in einigen Flo-

tow'schen Sachen etwa, sehnt, ehe man sich wieder zum Bewußtsein der Kunst erheben kann. Man sage mir nicht dergleichen „Sächelchen" machten keine „Ansprüche". Was sind Ansprüche? Ein Componist — oder was sich so nennt — giebt sein Manuscript — oder was er mit diesem Namen belegt — an den Verleger. Ob es honorirt werde oder nicht, kommt hier nicht in Betracht. Selbiger Componist — oder was sich so nennt — macht allemal den „Anspruch", daß sein Werk — oder was er so nennt — gedruckt, versandt, verkauft, gespielt, besprochen werde. Der Verleger macht gleichfalls den „Anspruch" daß selbiges Werk — oder was sich so nennt — gekauft, gespielt und besprochen werde. Hr. Luckhardt, welcher auch sehr achtbare „Artikel" verlegt hat, und dem man nicht vorwerfen wird, daß er auf Unkosten der Kunst speculire, muß gleichwohl den „Anspruch" machen, daß ihm die genannten Hefte mit circa 2½ Thaler bezahlt werden. Man nenne mir ein Werk von den besten die es giebt, das andere „Ansprüche" mitbrächte? Die beiden Hefte füllen gegen 60 Platten. Auf diese gegen 60 Platten und Luckhardt's gutes Papier ließen sich anstatt 7 musikalische Wechselbälge, ebensoviel wohlgestaltete schöne Kinder der besten Talente conterfeien, an deren Anblick ein armer, geschlagener Recensent sich auf eine Stunde erquicken konnte. Man sage auch nicht, daß bedeutende Compositeure gewöhnlich zu schwer schreiben, und daß man für gewisse Fertigkeiten eben nehmen und drucken müsse, was da sei. Kein Künstler muthet drei Instrumenten zu, was sechsen, und wenn man einmal weiß, für welche Art von Publikum man schreibt, so wird man sich — vorausgesetzt daß man sich solcher Commission unterziehe, wie dies Mozart und Weber z. B. auch gethan haben — darnach einrichten. Es giebt hier gar keine Ausrede als die Unwillkühr des Componisten, der nichts Besseres hat machen können, und die Willkühr des Verlegers, der nichts Besseres drucken wollte. Hrn. Edele hat sich ohne Zweifel eingebildet, daß seine Op. 2 und 3 als eine „edele" musikalische That anzusehen seien, „edeler" aber wird er handeln, wenn er künftig gar nicht mehr oder aber besser schreibt. —

Joachim Raff.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Seit meiner letzten Zeitung gleicht unsere Bühne einem Taubenschlage, in welchem Gäste von allen Farben ab und zu fliegen, in der Oper sowohl wie im Schauspiel. Nur will ich nicht behaupten, daß sich nicht zuweilen auch ein Marder darin verirrt. Welche Interessen Hr. Hoffmann dabei haben mag, dem alten hier eingerosteten Princip des häufigen Gastspiels Folge zu leisten, geht mich nichts an. Ich bekümmere mich, wie Sie wissen, überhaupt nie um Administrationsangelegenheiten, und halte mich immer an die Sache.

Gewaltige Sensation hat Jenny Ney hier erregt. Die so schnell berühmt gewordene Sängerin trat als Norma, Donna Anna, Isabella (Robert der Teufel), Valentine und Lucrezia auf. Die Norma wiederholte sie. Mehrere musikalische Zeitungen und auch hiesige die es nachschrieben, halten Jenny Ney für die erste Sängerin in Deutschland. Das ist aber ein großes Wort vis à vis so mancher Größe, die wir denn doch besitzen, und schwer zu rechtfertigen. Ich möchte sogar behaupten daß der Begriff von einer ersten Sängerin ein ganz relativer ist. Was die Eine besitzt, wird der Andern fehlen, und so wird eine Jede immer etwas zu wünschen übrig lassen. Wem gebührt nun dieses Prädikat? Derjenigen, welche durch ein großes Organ, durch Heroismus des Vortrags, durch Schilderung gewaltiger Affecte, durch immenses Portament, seltene Ausdauer und einen colossalen Triller auf den höchsten Corden, endlich durch fürstliche Gestalt imponirt; oder die, welche durch Correctheit der Schule, fesselfreie Technik, kollernde Bravour, mit einem Wort durch tadellosen Concertgesang selbst den Splitterrichter des Gesanges befriedigen würde; oder die, welche durch poetische Auffassung der Charaktere, durch feine Intensität, durch treue Schilderung von Seelenzuständen und edler Weiblichkeit bis zur erhabenen tragischen Lyrik hinauf das Herz erwärmt, rührt und erschüttert; oder auch die, welche durch holde Grazie nnd Schelmerei, durch tausend Nüancen lieblicher Bilder uns freundlich anregt, und uns das heitere Glück der Tonkunst fühlen läßt? ... Ich kann es nicht entscheiden, glaube aber daß eine Jede das Lob einer ersten Sängerin verdient, die in dem einen oder dem andern Wirkungskreis oder Fach möglichst Vollendetes leistet, denn ein Complex aller dieser Vorzüge liegt wohl nicht in der Natur des Menschen. Von diesem Gesichtspunkte aus kann man Frl. Ney — namentlich was die Ströme des Wohllauts betrifft — den erst genannten Rang einräumen, und gerne zugestehen, daß sie darin noch unerreicht, vielleicht unübertrefflich sei. Wenn ihr aber der blinde Enthusiasmus Eigenschaften zulegt, die sie nicht, oder doch nur in geringerem Grade besitzt, z. B. correcte Bravour, Wärme des Vortrags, tadellose und consequent durchgeführte Auffassung der Charaktere (z. B. des Fidelio) so kann der unberauschte Verstand unmöglich damit einverstanden sein, und es ist dessen Pflicht solche Ungemessenheiten zu widerlegen. Nichts

deſto weniger hat noch keine ihrer Vorgängerinnen ein größeres Hallo hier erregt, weder die gräfliche noch die ſchwediſche Nachtigall, und kaum die königliche Sophie Löwe mit ihrem dramatiſchen Univerſalgenie. Mit einem Worte: des Tumults und Blumenregens wollte kein Ende nehmen, und unſer Orcheſter mußte Tuſch blaſen, ob es wollte oder nicht.

Aber, ſo ſehr ich auch die Kunſt verehre, ich bin dieſer Götzendienerei herzlich müde. Bei uns namentlich iſt dieſelbe ſo eingeriſſen, daß das Publikum — iſt es einmal fanatiſirt — keine Schranken mehr kennt, Alles für vollendet hält, für genial, und alle anderen Talente, ſelbſt ſeine früheren Götzen vergißt. Wie es ungemeſſen iſt im Verdammen, ſo im Vergöttern, und ſchüttet in beiden Fällen gewöhnlich das Kind mit dem Bade aus. Enthuſiasmus iſt anſteckend wie ein Fieber, und weit eher iſt ein Wahnſinniger zur Vernunft zu bringen, als ein Enthuſiaſt. Die Mehrzahl folgt bei ihren Acclamationen nur dem Beiſpiel, und dem durch den Glanz irgend eines Erzeugniſſes gegebenen Impuls. Von einer ſelbſtſtändigen auf Gründe geſtützten Ueberzeugung iſt nicht die Rede. Wäre dies der Fall, ſo würde man ſeinen eigenen Genuß nicht immer unterbrechen, denn wir werden keines wahren Genuſſes, keiner Einheit in irgend einer Darſtellung mehr froh, ſobald einmal dieſer Paroxismus losgelaſſen iſt. Iſt es nicht genug, daß ſchon der nonsens der Oper an ſich, durch illuſionswidrige Applauſe, durch Hervorruf und da Capo Geſchrei auf offener Bühne vermehrt wird; muß auch noch jedes einzelne Tonſtück, jede Arie und jedes Liedchen in Stücke und Fetzen zerriſſen werden? Doch genug davon. Obgleich ich dem ausgezeichneten Talente dieſer Dame volle Gerechtigkeit wiederfahren laſſe, ſo konnte ich mich ſolcher und ähnlicher Reflectionen doch nicht erwehren.

Franz Stäger gab den Maſaniello, den Prophet und Lyonel in Martha. That man bei Jenny Ney offenbar des Guten zu viel, ſo erkannte man jedenfalls das Talent Stägers nicht. Man gab ſich nicht Mühe ſeinen innern Werth, ſeine Intentionen zu durchdringen; man wollte in ſeinem Geſange nur den Mißbrauch ſeines immenſen Stimmenfonds erblicken, trug meiſtens ſeinen Schattenſeiten, ſeinem Tremo Rechnung, und zollte der ſchönen Mäßigung, deren er fähig war, und ſeinem oft zum Herzen ſprechenden Vortrage nicht die volle Aufmerkſamkeit. Man erkannte nicht die Poeſie, die in eben dieſer Sturm- und Drang-Periode liegt, nicht die Urſachen von Wirkungen, wenn dieſelben allerdings auch noch Manches zu wünſchen übrig gelaſſen. Erwarten wir jedenfalls von der Zukunft noch die edle Verbindung und Einheit ſeiner herrlichen Mittel. So weit meine Meinung. Von Seiten Stägers aus, ſo mußte im Bewußtſein ſeines in Süddeutſchland erworbenen Namens und im Gefühl ſeines eigenen Werthes der Beifall, der ihm allerdings an vielen Stellen, namentlich als Lyonel reichlich geſpendet wurde, nur von einem großen Publikum werden. Er erwartete gleich Jenny Ney überfüllte Häuſer und durchgreifenden Enthuſiasmus. Da ihm Beides nicht wurde, ſo fühlte ſich der ehrgeizige Künſtler dermaßen verletzt, daß er (obgleich contractmäßig zu 5 reſp. 10 Gaſtrollen verpflichtet, und trotz der glänzendſten Anerbieten von Seiten unſerer Direction, wenigſtens nur noch einmal zu ſingen) gleich am folgenden Morgen nach der Oper abgereiſt iſt.*)

Der Tenoriſt Hr. Hirſch, von dem ich Ihnen bereits Mittheilungen gemacht, hat ohngeachtet ſeiner ſchönen Eigenſchaften leider noch die ganze Mißgunſt unſeres launenhaften Publikums erfahren müſſen. Es fielen mir dabei die Worte jenes Anglers von dem Fluſſe Lea ein: Man könne genug darin finden, wenn man nur lange genug darin angeln wolle. Aber wo hat ein Publikum Zeit und Geduld dazu? Was nicht auf der Oberfläche ſchwimmt, bemerkt es nicht. Von einem Ergründen iſt gar keine Rede. So war ein einziger verfehlter Ton in der Partie des Octavio genügend, um ſo gleich ein ganzes Heer von Ziſchern gegen ihn loszulaſſen. So mißhandelt, ſinge da Einer mit animo und Erfolg. Es waren übrigens tolle Scenen. Bei Donna Anna Applauſes Sturm, bei Don Octavio Ziſchen und Gelächter in demſelben Augenblick. Ich ſchlage beides mit Vater Luther's Worten: „Immer in Extremen, und — folglich immer im Irrthum!"

Hr. Pecz von Darmſtadt gab — da unſer Auerbach unpaß geworden, den Raoul und Robert mit Beifall, und wurden deſſen hervorſtechende Momente, namentlich wo er ſeinen kernhaften Tenor geltend machen konnte, mit bedeutender Acclamation aufgenommen. Aber als wüchſe die ſeltene Pflanze der Tenoriſten wie Pilze aus der Erde — geſtern wieder ein neuer Gaſt in der Perſon des Hrn. Benda vom Theater zu Düſſeldorf. Er ſang den Stradella. Zwar noch ein Anfänger, aber die Stimme, die er nur noch zu gebrauchen lernen muß, iſt eine der ſchönſten die ich je gehört habe. Nicht gerade wuchtvoll, aber eine Tragweite bis ins hohe h hinauf, und dabei einen

*) Es giebt hier Perſonen, die wiſſen wollen, Stäger ſei unter Koſſuth's Fahnen Honved-Huſar geweſen (Escadron Lemmé), ſei bei der Einnahme von Temeszwar verwundet (daher die Narbe über ſeiner Wange) und zu Arad gefangen worden. Seiner ſchönen Stimme aber habe er die Freiheit und ſeine jetzige Carrière zu danken. Noch Andere wollen behaupten, dies ſei der Grund geweſen, weshalb unſere Logen-Ariſtokratie den Sänger vernachläſſigt habe.

Timbre, der ohne Vortrag schon das Herz trifft. Die Persönlichkeit ist angenehm, das Spiel gewandt, und die ganze Haltung zeugt von entschiedenem Talente. Nur darf er seine Stimme nicht forciren, sonst ist er verloren. Die Natur hat ihn auf Anmuth angewiesen. Er soll auf längere Zeit hier engagirt sein. Der junge Mann kann hier etwas werden, um (wie so viele seiner Vorgänger) irgend wo anders sein Glück zu machen. Er wurde sehr günstig aufgenommen, und gerufen; mich wundert daß man ihm nicht gleich ein paar Dutzend Kränze entgegen warf.

Gleichzeitig trat Frau Jagels-Roth vom Theater zu Rostok als Bertha im Propheten auf. Ein reiner Sopran, leichte Höhe, correcte Melismen, verständiges Spiel und angenehme Persönlichkeit erwarben ihr vor der Hand eine achtungsvolle Aufmerksamkeit, und damit ist hier schon viel gewonnen. Ein mehr aus sich Heraustreten, und größere Wärme des Vortrags wollen wir von den folgenden Rollen erwarten. . . . Mit einem guten Ensemble aus eigenen Mitteln, der eigentlichen Ehre und Erwerbsquelle eines jeden Theater-Instituts müssen wir uns noch gedulden, bis Frl. Wildauer uns verlassen hat, die jeden Tag erwartet wird, um vermuthlich die Reihe der alten abgespielten Opern wieder auf's Neue zu beginnen.

Ende Mai. Erasmus.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Hr. Mitterwurzer hat am 28sten Mai seinen diesmaligen Gastrollen-Cyclus mit dem Don Juan beschlossen. Die Erfolge, welche dieser ausgezeichnete Künstler hier errang, waren bedeutend, und in der That halten auch wir Hrn. Mitterwurzer für einen der hervorragendsten dramatischen Sänger der Gegenwart, denn bei ihm vereinigen sich die Hauptbedingungen zu einem solchen: schöne Stimmbegabung, treffliche musikalische Ausbildung, namhaftes Darstellungstalent und eine für sein Fach sehr vortheilhafte Persönlichkeit. Auf seine Veranlassung ward — wie bereits in einer Notiz in voriger Nummer erwähnt — Don Juan in deutscher Sprache zum ersten Male mit den Original-Recitativen hier gegeben. Schon dadurch und noch mehr durch die höchst gelungene Ausführung dieser Recitative hat sich Hr. M. das Publikum zu Dank verpflichtet. Hoffentlich ist es nicht das letzte Mal, daß wir diesen vortrefflichen Sänger und Darsteller auf unserer Bühne gesehen haben. Im Ganzen ist er neun Mal aufgetreten: als Tell, Vampyr und Don Juan je zwei Mal und je ein Mal als Wolfram von Eschinbach, Bois Gilbert (Templer und Jüdin) und Simeon (Jacob und seine Söhne). — Frau Schreiber-Kirchberger und Hr. Joseph Standigl von Wien gastiren gegenwärtig ebenfalls hier. Erstere trat bis jetzt zwei Mal auf, als Valentine (Hugenotten) und Isabella (Robert der Teufel). Die Wahl der Partie der Valentine schien uns keine glückliche zu sein, da hier mehr Stimm-Mittel verlangt werden, als Frau Schr.-K. aufzuweisen hat, und überdem diese Parlie eher eine Aufgabe für eine tragische Sängerin ist. Viel besser, als die Valentine, gelang der Gastin die Isabella, die ihrem Naturell mehr entspricht. Frau Schr.-K. ist eine tüchtig gebildete Coloratursängerin, deren Gesang nur durch ein etwas starkes Tremoliren beeinträchtigt wird. Die Stimm-Mittel haben sich seit ihrem letzten hiesigen Gastspiels-Engagement vor etwa drei Jahren merklich vermindert. — Hr. Standigl, obgleich seine Blüthezeit hinter sich habend, bewährte als Bertram in „Robert der Teufel" seinen Ruhm auf glänzende Weise. Die Stimme hat an Fülle und Kraft zwar verloren, doch macht er diesen Mangel durch seine treffliche Schule gern vergessen. Sein Gesang, bis ins Kleinste technisch vollendet, geistig durchdacht und verständnißvoll, nöthigt noch immer zu gerechter Bewunderung. — Frl. Betty Engst trat einmal als Elisabeth im Tannhäuser auf, jedoch ohne allen günstigen Erfolg; sie zeigte bedeutende Rückschritte — um nicht zu sagen Verwilderung — gegen ihr vorjähriges Gastspiel. Ueber die Leistungen des Frl. Tonner, die als Königin in den Hugenotten einmal gastirte, wollen wir den Mantel christlicher Liebe breiten — das Beste dabei war, daß man Frl. Tonner nur wenig hörte, was aber vernehmbar, war „schaudervoll, höchst schaudervoll", wie Hamlet sagt. — Hr. Burger, der bei seinem ersten hiesigen Auftreten als Sarastro viel versprach, konnte als Marcel in den Hugenotten nicht genügen, da zu dieser Partie seine Stimm-Mittel nicht ganz ausreichen und namentlich auch das hier nöthige Spiel ihm abgeht.

F. S.

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Kapellmeister Kiel in Detmold, welcher Wagner's Tannhäuser mit ungemeinem Eifer einstudirt hat, wurde in Anerkennung desselben ein prachtvoller Flügel zum Geschenk gemacht, und das Publikum lohnte seinem Verdienst bei der zweiten Vorstellung durch Ueberreichung eines Lorbeerkranzes. (Tannhäuser ist bis jetzt drei Mal bei überfülltem Hause gegeben worden, obgleich Detmold nur ein beschränktes Publikum hat. Die Ausstattung ist glänzend gewesen. Decorationen und Costüme hat der Fürst in Dresden anfertigen lassen.)

Kritiſcher Anzeiger.

Ueberſicht der neueſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der Muſik.

Inſtructives.

Für Pianoforte.

J. Carl Eſchmann, Op. 22. Vierundzwanzig Uebungsſtücke in allen Tonarten zur Beförderung des Ausdrucks und der Nüancirung im Pianofortespiel. Leipzig, Fr. Hofmeiſter. Heft 1. 1 Thlr.

Der Componiſt giebt in einem Vorwort ſelbſt den Standpunkt an, wovon aus er dieſes Werk betrachtet wiſſen will. Er beabſichtigte, „zu den ausgezeichneten und in ihrer Art einzigen Uebungsſtücken von St. Heller (Op. 45, 46, 47) etwas Aehnliches als Fortſetzung zu bieten.“ Sie ſollen eine paſſende Fortſetzung abgeben, ehe an die größeren und ſchwereren Etuden von Moſcheles, Chopin, Henſelt u. ſ. w. angeknüpft werde. Was daher St. Heller im erſten Heft von Op. 47 über den Vortrag und das Studium deſſelben bevorwortet, wünſcht der Componiſt auch auf die vorliegenden Uebungen übergetragen. Referent kann ſich über die in dieſem erſten Hefte enthaltenen ſieben Uebungsſtücke nur günſtig ausſprechen. Nicht nur der Geiſt derſelben iſt ein für die höhere Fortbildung vorzüglich geeigneter, ſondern auch die techniſchen Mittel, die mit ſcharfer Umſicht von dem auf dem Claviergebiete ſo vielfältig gewandten Componiſten gewählt ſind. Wie in den St. Heller'ſchen Etuden, ſo iſt auch hier ein Hauptaccent auf den muſikaliſchen Gehalt gelegt, der den Schüler, welcher im Ausdruck und Nüancirung gefördert werden ſoll, auch von der geiſtigen Seite her intereſſant zu unterhalten weiß. Es ſind Stücke, die nicht blos in der muſikaliſchen Form als vorzüglich gelungen daſtehen, ſondern auch einen eigenthümlich ausgeprägten Charakter haben, der ſich ſowohl im Allgemeinen, als auch in dem ſpeciellſten Detail erſchöpfend auszuſprechen weiß. Der Clavierſatz erſcheint in einer Correctheit und Glätte, daß auch die ſtrengſten Anforderungen befriedigt werden dürften. Fingerſatz und Vortragszeichen ſind mit großer Genauigkeit angegeben, ſo daß der Schüler unfehlbar, wenn er ernſten Sinnes an das Studium derſelben geht, eine ſichere Brücke in ihnen finden wird, die ihn zu den größeren und ſchwierigeren Werken hinüberführen wird. Stich und Ausſtattung hat die Verlagshandlung mit gewohnter Correctheit und Eleganz denſelben zu Theil werden laſſen. Sie ſeien daher auf das Angelegentlichſte empfohlen. E. K.

Richard Mulder, Op. 34. 25 Etudes chantantes et brillantes pour le Piano. Leipzig, Fr. Hofmeiſter. 3 Lieferungen. à 1 Thlr.

Es iſt zwar kein Mangel an guten und fördernden Etudenwerken, nach allen Richtungen hin und für die nur denkbaren verſchiedenen Stufen des muſikaliſchen Unterrichts giebt es reiche Auswahl. Demungeachtet kann man das vorliegende Werk nur willkommen heißen. Das Pianofortespiel hat in der Neuzeit bedeutende Erweiterungen erfahren, es ruht auf einer viel breiteren Baſis als früher und wird nach eben dieſer Seite hin weiter ausgebildet, ſo daß denn auch dem entſprechende vorbereitende Unterrichtswerke nöthig werden, die den Schüler in geeigneter Weiſe mit dieſer neuen Phaſe des Pianofortespiels vertraut zu machen im Stande ſind. Das vorliegende Werk entſpricht ganz dem, wozu es der Componiſt beſtimmte und wird bei ſeiner Zweckmäßigkeit unter guter Leitung, die den techniſchen Beſtrebungen der Neuzeit Rechnung zu tragen geſchickt iſt, nur gute Früchte hervorbringen. Dieſe Etuden ſind in einer kunſtgerechten muſikaliſchen Form geſchrieben, äußerſt claviergerecht und von keiner nicht zu überwindenden Schwierigkeit. Sie entſprechen ganz dem Titel „chantantes et brillantes;“ es iſt kein trockenes Figurenwerk darin, ſondern neben einer brillanten Form weiß ſich auch der muſikaliſche Gehalt in wohlgefälliger Weiſe geltend zu machen, — ein Vorzug, der ihnen den Eingang leicht machen wird. Es führen dieſe Etuden beſondere Ueberſchriften, wie Quiétude, capriccietta de Salon u. ſ. w., die irgend einen beſtimmten Charakter zum Vorwurf haben; oder es beziehen ſich die Titel auf Uebungszwecke wie exercice de vélocité en Style lié, exercice de rhythme et de perfection, les octaves sautées u. ſ. w. Einen genauen Fingerſatz hat der Componiſt neben den nöthigen Vortragsbezeichnungen gleichfalls hinzugefügt, ſo daß ein umſichtiger und bereits gut vorgeſchrittener Schüler ohne Leitung dieſe Etuden mit Nutzen ſtudiren kann. E. K.

Charles Czerny, Op. 807. Grande Collection de nouvelles Etudes de perfection pour Piano. Dans l'ordre progressif. Liv. 5 et 6. Caſſel, Luckhardt. Jede Lieferung ⅔ Thlr.

Es beſteht dieſe Sammlung aus 100 Etuden in zehn Lieferungen, von denen uns Nr. 5 und 6 vorliegen. Wie der größte Theil der inſtructiven Sachen Czerny's, ſind auch dieſe Etuden äußerſt brauchbar: ſie haben durchaus nicht jene häufig vorkommende Trockenheit, nicht den ſteifleinenen, ſchulmeiſterlich pedantiſchen Zuſchnitt; ſie ſind wohlklingend, ermüden nicht durch allzuausgedehnte Länge und bieten viel Abwechslung in den techniſchen Formen. Neue Saiten allerdings ſchlägt Czerny nicht darin an, er fußt auf Früherem. Wer daher höhere Zwecke im Pianofortespiel verfolgen will, dem werden dieſe Etuden zwar auf einer gewiſſen Stufe fördernd ſein, ihn jedoch noch nicht völlig (Etudes de perfection) perfectioniren können. Sie zielen meiſt nur auf Fingerfertigkeit

in mannichfachen Formen ab, laſſen daher der weiteren Ausbildung noch ein weites Feld übrig. Sehr ſchön, voll und deutlich iſt der Notenſtich, was der Verlagshandlung zur Ehre gereicht. E. K.

C. Aug. Scheidler, Curſus für den Elementarunterricht im Pianofortelpiel. Eine ausführliche und vollſtändige Anweiſung zu einem gründlichen wiſſenſchaftlich praktiſchen Unterricht in den Anfangsgründen des Pianofortelpiels. Ein theoretiſch-praktiſcher Leitfaden für kundige wie unkundige Lehrer und für Schüler jeglichen Alters. Caſſel, Luckhardt. In 12 Heften. Heft 1—5. Complet 1½ Thlr.

Auf dem Titel klingen die Worte „für kundige wie unkundige Lehrer" etwas ſeltſam. Dem „kundigen" Lehrer werden in der uns vorliegenden erſten Abtheilung, welche Heft I—V enthält, keine neuen Dinge geſagt. Der kundige Lehrer muß, wenn er an den Unterricht gehen will, dirſe Dinge, welche ihm der Verfaſſer auseinanderſetzt, ſchon wiſſen. Soll er ſich erſt Raths erholen in der oder jener Pianoforteſchule, ſo ſteht es ſchlecht mit ihm; es wird wenigſtens von einer erſprießlichen, praktiſchen Methode nicht die Rede ſein können. Er kann wohl die Winke benutzen, die ihm gegeben werden, wollte er aber ſtreng nach dem vorliegenden oder auch nach einem andern Curſus im Elementarunterricht im Pianofortelpiel ſich richten, ſo würde er ſicherlich nicht der rechte Mann zum Unterricht geben ſein. Der Verfaſſer des vorliegenden Werkchens ſetzt in den ſieben Lectionen, die dieſe erſten fünf Hefte enthalten, alles in recht gründlicher und klarer Weiſe auseinander, giebt die nöthigen Beiſpiele dazu und zeigt, daß er auf ſeinem Gebiete recht zu Hauſe iſt. Allein ſo methodiſch das Ganze auch gehalten iſt, würde doch ein Unterricht, wenn er ſtreng die darin eingehaltene Anordnung befolgen wollte, nicht zum erwünſchten Ziele führen. Man gebe ja nicht im Anfange dem Schüler zu viel zu wiſſen; das Können ſei die Hauptſache. Es fehlt uns keineswegs an gründlichen Anweiſungen in der Muſikliteratur; dagegen mangeln immer noch Lehrer, die den Unterricht von einer durchgreifenden, erſpießlichen Praxis her anzugreifen wiſſen. Das Verdienſt der Gründlichkeit hat das vorliegende Werk und es wird mancher Lehrer gute Winke darin finden. Aber planmäßig daenach gehen, würde nicht zum Ziele führen. E. K.

J. Moſcheles u. Fétis, Die vollſtändigſte Pianoforte-Schule oder die Kunſt des Pianofortelpiels als Reſultat einer genauen Prüfung der beſten Werke dieſer Gattung, ſo wie der Vergleichung und Würdigung der verſchiedenen Spielarten und Syſteme der berühmteſten Meiſter, nebſt Anfangs-Uebungen und fortſchreitenden Etüden und neuen für Spieler höherer Ausbildung componirten Etüden. Berlin, Schleſinger. Drei Abtheilungen.

Von dieſem ausgezeichneten Werke liegt uns in der gegenwärtigen 1ſten Abtheilung eine neue Auflage vor. Das Werk iſt ſchon zu bekannt und verbreitet, ſein Werth von der wiſſenſchaftlichen wie praktiſchen Seite her zu bedeutend, als daß ein Aufmerkſammachen darauf in dieſ. Bl. für nöthig erachtet werden müßte. Wenn zwei ſo gewichtvolle Männer einem ſolchen Unternehmen ihre ungetheilte Kraft zuwenden, ſo läßt ſich nur Ausgezeichnetes erwarten. Die erſte uns vorliegende Abtheilung enthält: Anfangsgründe der Muſik. Einleitung, vom Mechanismus des Spiels; Kap. 1, von der Claviatur, 2) von der Stellung des Spielenden am Pianoforte und der Haltung der Hände; 3) vom Anſchlag. Cap. 4. vom Fingerſatze. Dieſer iſt in zwei Abſchnitten des Ausführlichſten behandelt. Die folgenden Capitel 5—14 handeln von den großen Spannungen, Fingerſatz mit Ausnahmen, Sprüngen mit beiden Händen, von Arpeggien, von den Accorden, Ueberſchlagen und Einſchlagen der Hände, von den Verzierungen, vom Pedal, vom Styl im Vortrage, von der Improviſation. In ſämmtlichen Capitein iſt mit der größten Gewiſſenhaftigkeit auf die frühere wie neuere Periode des Pianofortelpiels Rückſicht genommen. Ein wahrer Reichthum von Bemerkungen mit den anſchaulich machenden Beiſpielen ſtempelt dieß Werk zu einem einzigen in ſeiner Art, dem auch mitten unter den neu auftauchenden neueren Erſcheinungen auf dieſem Gebiete ſein Werth unbeſtritten bleibt. E. K.

Louis Dalla Caſa, L'Art de déchiffer. Methode special de Piano pour parvenir au beaut de 18 mois, en prenant des leçons tous les jours, à aborder très facilement toute sorte de Musique de Piano, depuis le Quadrille jus qu'aux compositions de Liszt, Chopin, Thalberg, les Fuges de Bach, de Haendel etc. Paris, Launer u. Chabel. 40 Fr.

Das vorliegende franzöſiſche Werk enthält in vier Abtheilungen Uebungen mehr in Form von Beiſpielen als zu praktiſcher Unterweiſung geeignet. Es weicht in Anordnung und Auffaſſung von der bei uns Deutſchen üblichen Pianoforte-Methode ab. Trotz ſeines Umfanges (139 Seiten in hoch Octav) dürfte doch noch viel zur Vervollſtändigung hinzugefügt werden müſſen. Etwas ſeltſam nehmen ſich die 10—12 Seiten lang ununterbrochenen fortlaufenden Accordpaſſagen aus. Ueberhaupt ſieht Manches darin förmlich abenteuerlich aus und dürfte nicht leicht auf unſere Sympathien zu rechnen haben. E. K.

Unterhaltungsmuſik, Modeartikel.

Für Saiten- oder Blasinſtrumente mit Pianoforte.

Iwan-Müller, Op. 58. Fantaisie pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte sur une grande scène de l'Opéra „l' ultimo giorno di Pompei" de Pacini. Hannover, Nagel. 18 gGr.

Wie ſich von dem bekannten und geſchätzten Virtuoſen erwarten läßt, iſt die Principalſtimme dieſer Phantaſie mit

viel Sachkenntniß und Geſchmack geſetzt. Die Motive der auf dem Titel genannten Oper ſind zu einem anſprechenden und für den Clarinettiſten dankbaren Salonſtück verwendet. Das Pianoforte verhält ſich nur begleitend.

Jules Stern, Op. 12. Souvenir de Munic. Variations sur un thême original pour le Violon avec accomp. de Pianoforte. Stuttgart, Ebner. 1 Thlr.

Es unterſcheiden ſich dieſe Variationen wenig von den vielen vorhandenen Salonſtücken dieſer Art. Die Violinſtimme iſt mit Sachkenntniß geſetzt und auf Geltendmachung aller der äußeren Vorzüge berechnet, die ein guter Violiniſt haben muß. Das Pianoforte begleitet nur in ziemlich alltäglichen Figuren.

J. Stransky, Op. 18. Nr. 4—6. Morceaux élégants et caractéristiques pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. Wien, Witzendorf. Nr. 4. 1 Fl., Nr. 5. 1 Fl. 15 Kr., Nr. 6. 1 Fl. 30 Kr.

Die vorliegenden Hefte dieſes Werkes enthalten folgende Muſikſtücke: Aux Alpes, Souvenir de bal und le carneval de Vénise. Der Componiſt giebt hier ſehr anſprechende, mit vielem Geſchick und großer Kenntniß des Hauptinſtrumentes geſchriebene Unterhaltungsſtücke, die jedoch zu ihrer Ausführung einen tüchtigen Violoncelliſten verlangen und von einem ſolchen vorgetragen von guter Wirkung ſein werden. Die Pianofortestimme iſt nicht ſchwer und faſt nur begleitend.

Tänze, Märſche.

Jacob Ludwig Güth, Freundſchaftsklänge. Walzer für das Pianoforte. Steindruck von W. Peternell in Seeligenthal bei Schmalkalden. 10 gGr.

Ein ziemlich gewöhnlicher Walzer, beſtehend aus Introduction, vier Nummern und einem Finale. Die in dieſem Werkchen ſtehen gebliebenen Druckfehler wird jeder Spieler leicht ſelbſt corrigiren können.

A. Wallerſtein, Op. 78. Leb' wohl mein Lieb'. Un dernier Adieu. Galopp romanesque pour le Piano. Mainz, Schott. 36 Kr.

— — —, Op. 81. Le billet doux. Redowa pour le Piano. Ebend. 27 Kr.

— — —, Op. 83. La Pensée (Vergißmeinnicht), Polka-Mazurka pour le Piano. Ebend. 27 Kr.

— — —, Op. 84. Paris qui rit (Pariſer Leben), Schottiſch pour le Piano. Ebend. 27 Kr.

— — —, Op. 86. Paris qui danse (Muſikanten-Polka), Polka pour le Piano. Ebend. 27 Kr.

— — —, Op. 88. La Perle du Casino, Redowa sentimentale (Sehnſuchts-Ländler) pour le Piano. Ebend. 27 Kr.

Dieſe hübſchen Tänze reihen ſich den früheren derartigen Compoſitionen Wallerſtein's, deren wir ſeiner Zeit Erwähnung thaten, an. Der Componiſt weiß in die Form des tanzbaren Tanzes etwas mehr hineinzulegen, als man gewöhnlich bei dergleichen Muſikſtücken findet, ſeine Tänze ſind daher Orcheſtern, welche Tanzmuſik ſpielen, zu empfehlen, ſo wie auch die nicht ſchwierigen Pianoforte-Arrangements in geſelligen Kreiſen, wo getanzt wird, willkommen ſein werden. Zu mehreren der Wallerſtein'ſchen Tänze hat man in Belgien Texte unterlegt und ſingt dieſelben als Lieder, in Holland ſind dieſe anſprechenden Compoſitionen vielfach nachgedruckt worden — Beweiſe genug für die allgemeine Popularität, welche ſie dort erlangt haben.

H. Lemcke, Op. 33. Le langage du coeur. Valse expressive pour le Piano. Berlin, Schleſinger. ⅓ Thlr.

W. Lutz, Op. 18. Mazurka für Pianoforte. Offenbach, André. 27 Kr.

Dieſe Tänze ſind recht hübſch und Liebhabern von dergleichen Kleinigkeiten zu empfehlen. Die Mazurka eignet ſich auch zum Tanzen, der Walzer iſt lediglich für den Vortrag im Salon beſtimmt.

Intelligenzblatt.

Bemerkenswerthe Neuigkeiten der Musikliteratur!

So eben sind erschienen und durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu haben:

Albert, 2 Etudes de Salon p. Piano. Op. 40. 17½ Sgr.
J. S. Bach, Post Trinitatis p. Piano à 4 ms. 20 Sgr.
Bittet, 2 Fantaisies s. L'Etoile du Nord p. Piano. Op. 61. à 20 Sgr.
Costa, Quartetto „Ecco quel fiero istante — Schon naht" con Acc. di Piano. 15 Sgr.
Decombes, Sicilienne f. Piano mit Tanztouren. 5 Sgr.
Döhler, Feuillet d'Album p. Piano. 12½ Sgr.

Donizetti, Betly-Aria p. Mezzo-Soprano. 12½ Sgr.
Dorn, Frühlingsschlacht f. Sopran. Op. 76.
Duvernoy, Carillon du St. Bernard f. Piano. Op. 40. 15 Sgr.
Fumagalli, Pendule et Carillon, Op. 33, 17½ Sgr. Luisella p. Piano, 12½ Sgr.
Gährich, Hoguet's Ballet „Aladin" f. Piano: Amazonenmarsch, 5 Sgr. Quadrille, 10 Sgr. Potpourri, 15 Sgr.
Gerville, Valse brill. p. Piano, Op. 17, 20 Sgr. Pâtres à la montagne, Op. 18, ¾ Thlr.
Gordigiani, 2 Canzonette per Soprano. à 7½ Sgr.
Goria, Andante de Salon p. Piano. Op. 13. 10 Sgr.
Gumbert, Wo sind' ich dich? Op. 58, f. Sopran 12½ Sgr., f. Alt 12½ Sgr. Drittes Walzer-Rondo f. Sopran, Op. 60, 15 Sgr. 5 Lieder f. Sopran, Op. 23, 20 Sgr.
Joh. Gungl, Retour-Walzer f. Piano Op. 82. 12½ Sgr.
Haslinger, Mazurka de l'Etoile du Nord p. Piano. Op. 76. 17½ Sgr.
Haydn's berühmteste Compositionen f. junge Pianisten bearb. von Weiss. No. 7—12. à 12½ Sgr.
Hiller, 3 Ghaséles, Op. 54, 20 Sgr. 24 Esquisses et Etudes rhythmiques p. Piano, Op. 56, 2 Livr., 2½ Thlr.
Kounsky, Sonnambula-Fantaisie p. Piano. Op. 101. ¾ Thlr.
Kücken, 5 Volkslieder f. Alt oder Bariton. Op. 53. à 7½—12½ Sgr.
Knllak, 5e Valse de Salon p. Piano. Op. 87. 20 Sgr.
Kuntze, Heitere 4stimm. Männergesänge. Op. 18. 1 Thlr.
Lecarpentier, 2 Bagatelles sur l'Etoile du Nord p. Piano. à 15 Sgr.
Massé, Jeanetten's Hochzeit — Les Noces de Jeanette, komische Oper, deutsch von Stawinsky. Vollst. Clavierauszug 3¾ Thlr., f. Piano allein 1¾ Thlr.
Meinardus, Marionetten f. Piano. Op. 2. 25 Sgr.
Meyerbeer, Der Nordstern — L'Etoile du Nord: Ouverture f. Piano, à 4 ms., p. 2 Pianos à 6 ms., p. Piano et Violon concert., p. Quatuor, à 17½ Sgr. — 1¾ Thlr. 23 Gesangs-Nrn. à 10 Sgr. — 1 Thlr. Walzer f. Piano, 10 Sgr.
— —, 2 Potpourris, à 17½ Sgr. Chant des Vivandières, f. Piano arr. von Ch. Voss, 15 Sgr.
— —, Robert le diable — Robert der Teufel. Vollst. Clavierauszug, deutsch u. franz. Neue Ausgabe. 12 Thlr.
Musard, Quadrille sur L'Etoile du Nord p. Piano. 10 Sgr.
Musica sacra des K. Domchors, in Partitur. No. 39—45: Bach, Der Gerechte, 5stimmig; Hammerschmidt, Schaffe in mir, 6stimm.; Mastioletti, Terribilis — Schauervoll, 3stimm.; Vittoria, Duo Seraphim, 4stimm.; Lotti, Spirito di Dio — Geist des, 4stimm.; Caldara, Peccavi — Unzählbar, 3stimm. à 5—10 Sgr. Stimmen einzeln billigst.
Oesten, Fantaisie brill. s. l'Etoile du Nord p. Piano. Op. 53. 20 Sgr.
Reine Hortense, Album de Romances, deutsch von Grünbaum. 25 Sgr.
Sachs, 3 Mélodies p. Piano. Op. 8. 20 Sgr.
Schaeffer, Heitere Lieder f. 4stimm. Männerchor. Op. 50. 22½ Sgr.
Franz. Textbuch zu Meyerbeer's L'Etoile du Nord. 10 Sgr.
C. M. v. Weber, Var. p. Clarin. et Piano. Neue Aufl. 17½ Sgr.
Wehle, Op. 33—37. p. Piano: Rondo Capriee, Polacca, Mignon, Marche cosaque. à 15—20 Sgr.

Berlin, ***Schlesinger***'sche Buch- u. Musikhdlg.

Bei ***Adolph Brauer*** in Dresden erschien so eben:

Beethoven's Symphonien

nach ihrem idealen Gehalt, mit Rücksicht auf Haydn's und Mozart's Symphonien

von

einem Musikfreunde.

8. geh. Preis n. 8 Ngr.

Dieses Schriftchen hat den Zweck, ein ästhetischer Kommentar für Dilettanten und Kunstfreunde zu sein, welche zu einem tieferen Verständniss Beethoven's gelangen wollen, und findet daher mit Recht unter dem musikliebenden Publikum die allgemeinste Anerkennung.

Neue Musikalien.

Im Verlage von ***Fr. Kistner*** in Leipzig erschienen so eben:

Evers, C., Vier Duette für Sopran (oder Tenor) und Alt mit Begltg. des Pfte. Op. 39.
Heft 1. „Ist es Wonne, ist es Schmerz" von L. v. Plönnies. — Liebesgarten: Die Liebe ist ein Rosenstrauch" von R. Reinick. 25 Ngr.
Heft 2. Frühlingswanderschaft: „Segelt in die blaue Ferne" von Viol. — Zwiegesang: „Im Fliederbusch ein Vöglein sass" von R. Reinick. 20 Ngr.

Kücken, Fr., Die Quelle: „Heil'ge Quelle, die entstiegen" von A. Z. für Sopran oder Tenor mit Begltg. des Pfte. Op. 61. No. 2. 10 Ngr.
— —, Dasselbe Lied für Alt oder Bariton mit Begltg. des Pfte. Op. 61. No. 2. 10 Ngr.

Kuntze, C., Die schöne Guste: „Um Mitternacht, kein Mensch mehr wacht" von L. J. Sentimentales Ständchen um Mitternacht für Männerquartett. Op. 26. Part. u. St. 2½ Ngr.

Liszt, Fr., 2me Ballade pour Piano. 1 Thlr.

Norman, L., 5 Tonbilder im Zusammenhange für Pianoforte und Violine. Op. 6. 1 Thlr. 15 Ngr.

O'Leary, A., Nacht: „Die Vöglein, die so fröhlich sangen" von Eichendorff. Eine Gruppe von vier Liedern mit Begltg. des Pfte. 15 Ngr.

Riccius, A., Scene und Arie: „Dove ahi, dove son io!" („Elfet, o helft, ich erliege!") für Sopran mit Orchester-Begleitung. Op. 22. 2 Thlr. 5 Ngr.
— —, Dieselbe mit Pfte.-Begleitung. Op. 22. 15 Ngr.

Schumann, R., Fantasie für Violine mit Orchester-Begleituug. Op. 131. 2 Thlr. 10 Ngr.
— —, Dieselbe mit Pfte.-Begleitung. Op. 131. 1 Thlr. 10 Ngr.

Volkmann, R., Sonate in C-moll für Pianoforte. Op. 12. 1 Thlr.

Wieniawski, H., Deux Mazourkas de Salon pour Violon avec Accompagnement de Piano.
No. 1. Sielanka champêtre.
No. 2. Chanson Polonaise. Op. 12. 20 Ngr.

Wieniawski, Gebrüder Henri und Joseph, **Portrait**, gez. von Adrian Brand. Chin. Papier. 1 Thlr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 24.** Den 9. Juni 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Orgel in der protestantischen Kirche. — Recensionen: L. Ehlert, Op. 22. E. Streben, Op. 15. F. G. Jansen, Op. 3. — Reisebriefe aus Thüringen. — Die venetianischen Gondellieder. — Tagesgeschichte.

Die Orgel in der protestantischen Kirche.

Es ist in diesen Blättern unlängst (in dem Aufsatz von A. Hesse, Bd. 39, Nr. 6) von der mangelhaften Beschaffenheit der Orgelwerke und dem unwürdigen Orgelspiele in den Kirchen katholischer Länder die Rede gewesen.

So sehr wohl zu wünschen, daß den Uebelständen der ersteren eine Abhülfe und dem Unwesen des letzteren Einhalt geschehe, finden wir die Erscheinung an sich hier nicht so befremdend.

Wie der katholische Cultus in allen Dingen reich und glänzend erscheint, so dienen ihm auch vorzüglich die besten musikalischen Mittel; die Vocal- und Instrumentalmusik bilden ein wesentliches Bestandtheil desselben, während die Orgel darin factisch eine sehr untergeordnete Stelle findet. — Obwohl die Figuralmusik in der protestantischen Kirche früher gleichfalls in hohen Ehren stand und viel für ihre Pflege geschah, so ist sie doch nie ein wesentliches, unentbehrliches Bestandtheil des Cultus gewesen, und daher immer mehr und mehr aus der Kirche in den Concertsaal gedrängt, so daß die Orgel fast als einzige Vertreterin der musikalischen Interessen der protestantischen Kirche verblieb. Unter solchen Umständen mußte es natürlich sein, daß bei der Bedeutung, welche die Orgel in dieser Kirche gewann, auch auf ihre technische Vollendung und ihre würdige Behandlung eine große Sorgfalt verwendet wurde; daß man schon frühzeitig hier nicht nur die gewichtigsten und vollkommensten Werke, sondern auch die tüchtigsten Meister im Orgelspiel, ja letztere fast ausschließlich nur hier findet.

Dieser Sinn ist mit den Jahren keineswegs erloschen, ja wir können behaupten, daß er gerade in unseren Tagen mehr als je zuvor vorhanden ist. — Das Bedürfniß, eine Orgel zu besitzen, regt sich in den kleinsten Landgemeinden, die oft mit großer Bereitwilligkeit diesem Zwecke schwere Opfer bringen. Auch trägt man bei Orgelbauten gewiß Sorge, ein Werk zu bekommen, das nicht nur für das Bedürfniß der gottesdienstlichen Feier ausreicht, sondern auch durch seine Vollkommenheit dem Spieler zu Kunstproductionen mannichfache Gelegenheit bietet.

Es ist nicht zu verkennen, daß dieser Drang nach Orgeln, die in Wahrheit Kunstwerke sind, wie er sich jetzt in der protestantischen Kirche so allgemein kundgiebt, nicht allein in dem rein praktischen Bedürfniß wurzelt, wornach die Orgel für den Gemeindegesang allerdings unentbehrlich ist, sondern daß sich darin

zugleich ein Verlangen nach Ersatz für die schmucklose Einfachheit des Gottesdienstes entschieden ausspricht.

Unter so bewandten Umständen sollte man nun wohl glauben, daß unser Orgelbauwesen so geregelt wäre, daß diesem Bedürfniß nach guten Werken jeder Zeit und überall entsprochen werden könnte! Leider ist dem jedoch nicht so, vielmehr leidet dasselbe an Gebrechen, daß es statt Erfüllung dieses Wunsches häufig nur bitterste Täuschung giebt. Um es kurz zu sagen, unser Orgelbauwesen steht mit seiner kirchlichen Bedeutsamkeit im allerschneidendsten Gegensatze! Es wird genügen, wenn wir zum Beweise dessen nur einen ganz flüchtigen Blick darauf werfen.

Durch das gesteigerte Bedürfniß nach Orgelwerken hat sich die Zahl der Orgelbauer so vermehrt, daß der Unbefangene auf den ersten Blick nicht wohl wird begreifen können, wie es möglich ist, daß sie alle Beschäftigung finden, da doch ein solides Orgelwerk bei Nachhülfe kleiner Mängel recht wohl zweihundert Jahre und darüber seine Dienste thun kann?

Bei näherer Kenntniß des Orgelbauwesens und der speciellen Leistungen des ausübenden Personals dieser Kunst löst sich dieses Räthsel, freilich auf das Unerfreulichste.

Unter den vielen ausübenden Orgelbauern ist nur eine kleine Anzahl mit den nöthigen Kenntnissen und Talenten ausgerüstet, welche sie für ihre Kunst tüchtig machen, die meisten erlernen dieselbe rein handwerksmäßig, ohne je eine Ahnung von ihrer Bedeutung zu erlangen. — Bei der verhältnißmäßig geringen Anzahl wirklich gelernter Orgelbauer wird der Meister stets noch genöthigt, auch Tischlergesellen zur Aushülfe mit zu beschäftigen. Haben solche Leute nun die technischen Handgriffe der Orgelbaukunst erlernt, oder auch nur oberflächliche Begriffe davon erlangt, und es bietet sich ihnen Gelegenheit zur Ausführung von Reparaturen oder selbstständigen Orgelbauten, so steht ihnen leider kein sonderliches Hinderniß entgegen, draufloszupfuschen. Wird diese Kunst doch rein wie ein Gewerbe ausgeübt. Die Befugniß zur Ausübung derselben an eine Prüfung und dauernd kunstgerechte Ausführung übernommener Bauten zu knüpfen, und letztere durch amtliche Revisionen berufener Sachkenner zu überwachen, findet factisch nicht statt.

Die desfalsigen amtlichen Bestimmungen beweisen zwar, daß man von den hier angeregten Uebelständen wohl eine dunkele Ahnung, aber keine klare Erkenntniß hat, und so dienen dieselben, ihrer Unzulänglichkeit und Halbheit wegen, oft gerade nur dazu, Orgelpfuschereien unter der Form amtlicher Sanction desto bequemer auszuführen.

So finden wir denn unter der Firma Orgelbauer Leute der verschiedensten Art: Künstler, Handwerker, Pfuscher, ja selbst Industrieritter, welche buchstäblich nichts weiter verstehen, als unter der Maske der größten Ehrlichkeit die Unerfahrenheit der Gemeinden auszubeuten und ihre oft noch recht guten Orgelwerke völlig zu verderben. Sind mir doch derartige beklagenswerthe Beispiele sogar an alten mit Recht gerühmten Meisterwerken bekannt geworden. Es giebt Leute darunter, welche im Orgelbaufache so unerfahren sind, daß, da sie mit dem Löthkolben nicht umzugehen verstehen, Zinnpfeifen von Klempnern repariren lassen müssen, wenn es nicht mehr möglich ist sie mit Lederstückchen zusammen zu kleistern, ꝛc.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir die Erfindungs- und Hülfsmittel dieser Leute speciell verfolgen und auf das abscheuliche Getriebe des Pfuscherwesens hier näher eingehen. Diese Zeilen sollen ja überhaupt nur auf die Gebrechen unseres Orgelbauwesens hinweisen, von denen so viele nichtsnutzige Orgelwerke in unseren Kirchen den traurigsten Beweis liefern. Sie möchten aber auch zugleich daran erinnern, daß die Orgel, sofern sie dem Bedürfniß unserer Tage völlig genügen soll, auch in Wahrheit ein Kunstwerk sein muß, und daß es daher hohe Zeit ist, der Mittelmäßigkeit und ihrem schmuzigen Gefolge, welche hier sich eines üppig wuchernden Schmarotzerlebens erfreuen, ein Ziel zu stecken.

Um so erfreulicher ist es nun, daß vorzüglich in den letzten Jahren sich unter den Orgelbauern in hiesiger Gegend, eine kleine Anzahl jüngerer Meister eingefunden hat, die durch ihre hervorragenden Leistungen im Orgelbau, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde, und vorzugsweise der Kirchenvorstände im weiteren Kreise wohl verdienen. Die Letzteren wird es sicher nie gereuen, wenn sie einem oder dem andern dieser Männer ihr Vertrauen schenken sollten.

Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß wenn ich hier über die Leistungen des Hrn. Conrad Geißler in Eilenburg am ausführlichsten spreche, dies nur in der abweichenden Bauart seiner kürzlich vollendeten ersten Orgel, seinen rein zufälligen Grund hat. Dieselbe steht in der Kirche zu Prosen bei Zeitz, hat 24 klingende Stimmen, 2 Manuale und Pedal, drei Bälge.

Bei der Prüfung derselben ergab sich eine höchst charakteristische, durchweg edele Intonation aller Register. Es dürfte schwer sein unter den 24 Stimmen einzelne als vorzüglich gelungen zu bezeichnen, da sie es alle in ihrer Art sind; selbst diejenigen, welche am schwierigsten zu intoniren, z. B. Quintatör 16′ und die beiden Rohrwerke Oboe 8′ und Posaune 16′. Diese Eigenschaft der einzelnen Stimmen überträgt sich natürlich auch auf den Ton des vollen Werkes,

dessen eindringliche Kraft, doch edel und immer höchst wohlthuend wirkt.

Wenn nun Hrn. Geißler diese künstlerische Seite des Werkes so trefflich gelang, so folgt hieraus schon, daß auch die technische Ausführung desselben, und die zur Orgel verwendeten Materialien ganz vorzüglich sein müssen. Mittelmäßigkeit in dieser Beziehung, würde unmöglich solche Resultate geliefert haben. Hier aber finden wir eine musterhafte Technik, die zugleich des Interessanten und Neuen genug bietet. Wir rechnen dahin die Anwendung von Kegelladen, anstatt der bisher allgemein üblich gewesenen Schleifladen. Diese Kegelladen sind nach dem Muster des berühmten Orgelbauers Walker in Ludwigsburg gefertigt, und meines Wissens von Hrn. Geißler hier in Norddeutschland zuerst in Anwendung gebracht. Sie bieten allerdings manche Vortheile z. B. Durchstecher sind unmöglich; besondere Sperrventilzüge überflüssig, Stockungen in der Mechanik und dadurch entstehende Heuler viel weniger möglich als bei den Schleifladen, da bei Anwendung der Kegelladen der Mechanismus der Orgel einfacher wird. Auch kann vermittelst einer leicht anzubringenden mechanischen Vorrichtung ein wirksames Orgelcrescendo gewonnen werden.

Ob die Kegelladen dieser und anderer Vortheile willen den Schleifladen, welche auch ihr Gutes haben, unbedingt und unter allen Umständen vorgezogen zu werden verdienen, ist eine Frage, die wir den strebsamen Orgelbauern zur Erwägung dringend empfehlen möchten.

Hr. Geißler hat sich in diesem seinen ersten Werke als ein Orgelbauer bewährt, der auf das Prädikat eines Künstlers in seinem Fache Ansprüche machen kann. Es giebt in allen Kunstzweigen einen Grad der Vollendung, welcher selbst dem weniger geübten Kenner den Maaßstab der richtigen Beurtheilung an die Hand giebt. So auch hier. Die Ueberzeugung, daß es sich hier um ein außergewöhnliches Orgelwerk handelt, wird sich bei näherer Kenntniß desselben, einem jeden aufdrängen. Wenn Hr. Geißler in diesem Streben, nach wahrer ächter Kunst verharrt, was wir nach dem ernst bescheidenen Wesen des Künstlers annehmen können, so muß ihm für die Zukunft hieraus der schönste Lohn erspriessen.

Was wir Hrn. Geißler wünschen, ist bei den HH. Ladegast und Wäldner bereits in Erfüllung gegangen; beide haben sich als talentvolle strebsame Orgelbauer bewährt und genießen als solche in hiesiger Gegend einen ehrenvollen Ruf.

Schon der Vater des Hrn. Wäldner, seit langen Jahren in Halle ansässig, war ein überaus wackerer Orgelbauer, dessen Geschäft seit einigen Jahren vom Sohne fortgeführt wird. Derselbe erbaute in dieser Zeit außer mehreren kleinen Werken zwei größere, welche hier vorzugsweise erwähnt zu werden verdienen: die Dom-Orgel in Halle mit 35 klingenden Stimmen und die Orgel in der Kirche zu Mücheln (unweit Merseburg) mit 24 klingenden Stimmen. Beide Werke haben 2 Manuale und Pedal.

Hr. Friedr. Ladegast, seit wenigen Jahren in Weißenfels ansässig, erweckte durch seine vorzüglichen Leistungen an drei Landorgeln hiesiger Gegend und einem Werke von 24 Stimmen in der Kirche zu Hohen-Mölsen (unweit Weißenfels) ein solches Vertrauen, daß der Unterzeichnete, Folge dessen, kein Bedenken trug, ihn für den Bau der neuen 80stimmigen Dom-Orgel zu Merseburg in Vorschlag zu bringen, deren Vollendung in naher Aussicht steht.

Schließlich erwähne ich der Leistungen des Orgelbauers Nicolaus Schrickel in Eilenburg, dessen 18stimmige Orgel in der Kirche zu Wiedemar bei Halle, ein ganz vortreffliches Werk ist. Zwei kleinere Werke desselben, fanden durch Hrn. Musikdirector Hentschel in Weißenfels die beifälligste Anerkennung.

Keinem dieser Männer fehlt die dem Orgelbauer so unentbehrliche Eigenschaft der strengsten Rechtlichkeit; auch hätte ich, wenn es der Raum gestattete, durch specielle Angaben der Kostenanschläge ꝛc. gern den Beweis geliefert, daß diese Werke sämmtlich für einen höchst soliden Preis erbaut wurden.

Merseburg im Mai 1854. D. H. Engel.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Louis Ehlert, Op. 22. Sechs Hafislieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 17½ Sgr.

Es ist keine leichte Aufgabe für einen Componisten, sich soweit in das Wesen der Poesie eines uns und unserer Fühl- und Denkweise so fern stehenden Volkes hineinzuleben, um dieselbe in musikalischer Gestaltung entsprechend wieder geben zu können. Der tief poetische Kern in den Gesängen des Hafis animirt zu Verherrlichung derselben durch die musikalische Composition, aber nur ein sehr befähigter Musiker darf sich an die Lösung dieser Aufgabe wagen. Ehlert ist es gelungen, die üppig duftenden und sinnigen

Blumen des Orients zu einem schönen Kranze vermittels des Bandes der tönenden Kunst zu flechten. Es spiegelt sich in seiner Musik der Inhalt der Hafis-Gesänge treu und wahr wieder, er hat diese Poesie in ihrem ganzen Wesen in sich aufgenommen und musikalisch noch einmal gedichtet, so daß beide Theile — Text und Musik — nunmehr ein innig verwobenes Ganze bilden. Eine gleichmäßige Stimmung zieht sich durch diese Lieder und läßt sie wie durch ein inneres geistiges Band verknüpft erscheinen. Vorherrschend ist das Element der reinen und zarten Liebe, geschildert in der bilderreichen Sprache und mit den glühenden Farben des Morgenlandes. Wir wollen nicht verfehlen, diese Gesänge angelegentlichst zu empfehlen; sie reihen sich dem Besten an, was in neuester Zeit auf diesem Gebiete geliefert worden; die ganz besondere Eigenthümlichkeit und die größtentheils sehr blühenden, von einer geistvollen Begleitung getragenen Melodien werden die Compositionen allen denkenden Sängern lieb und werth machen.

Ernst Streben, Op. 15. Zehn Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton und Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. 22½ Ngr.

Ein gutes Liederheft, in dem manches Schöne geboten wird und sich die ehrenhafte Gesinnung des Componisten bewährt. Scheint uns auch die Production nicht immer hochbedeutend, namentlich aber Vieles mehr das Resultat der Reflexion als das eines mit voller Naivetät schaffenden Talentes zu sein, so ist doch das Gegebene stets edel und wird mit Verständniß und Wärme vorgetragen einen entsprechenden Eindruck machen. Am wenigsten von diesen Liedern hat uns das erste „O Du mein Mond" von W. Wackernagel angesprochen. In melodischer Beziehung dürftig sind in ihm die Worte oft unnöthig gedehnt, die einzelnen Sylben derselben einigemal gewaltsam von einander gerenkt, dabei ist die Singstimme — wie auch in anderen Nummern des Heftes — nicht immer ganz dankbar und leicht gesetzt, die Begleitung keineswegs originell, sondern eben nur eine harmonische Unterlage für den Gesang. Die sämmtlichen anderen Lieder stehen höher; in Inhalt und Fassung am meisten hervortretend sind: Nr. 3 „Lied vom Rhein" von Metzerath, Nr. 6 „Blaublümelein" (dem Texte nach ein „altes Lied") Nr. 7 „Gedanken und Träume" von Fr. Förster, Nr 8 „Ein Stündlein wohl vor Tag" von Möricke, Nr. 9 „Im Walde" von Eichendorff und Nr. 10 „Nachklang" von demselben. Nr. 4 „Frühlingsgruß" von Eichendorff kann ein- oder auch zweistimmig gesungen werden. Die äußere Gestalt der Lieder ist die ganz einfache Liedform, die meisten sind sogar auf einen Vers gesetzt; diese Form ist mit Geschick beherrscht, den Fortschritten der Neuzeit ist gebührend Rechnung getragen und namentlich auch auf den harmonischen Theil und dessen elegante und interessante Fassung (mit der schon erwähnten Ausnahme von Nr. 1) viel Sorgfalt verwendet.

F. Gustav Jansen, Op. 3. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Sgr.

Es tritt uns in diesen Gesängen ein jugendlich frisches, sehr beachtenswerthes Talent entgegen, dem wir zu diesem Op. 3 nur Glück wünschen können. Es wird hier den Anforderungen, die man zur Zeit an ein gutes Lied stellen muß, genügt und zwar zeigt sich eine geistige Reife und eine Gewandtheit in Handhabung der Form, die bei Compositionen von so niederer Opuszahl nur selten zu finden und die für die fleißigen Studien des Componisten sprechen. Ein großer Vorzug der Lieder, der nicht selten den deutschen Gesangscompositionen der edleren Richtung abgeht, ist, daß der Schwerpunkt des Ganzen in der Melodie liegt, daß die Singstimme sehr geschickt und leicht singbar gesetzt, der harmonische Theil jedoch keineswegs vernachlässigt, im Gegentheil elegant und mit großer Sorgfalt gefaßt, doch nicht überladen ist, daher er wesentlich dazu beiträgt, die Hauptsache — den Gesang der Menschenstimme — zu heben. Die hervorragendsten Nummern dieses Heftes sind Nr. 1 „Gold'ne Brücken seien meine Lieder" von Geibel, Nr. 2 „Nachklänge" von Eichendorff und vor allen das im Ton des Volksliedes (ähnlich wie das herrliche Volkslied „Es ist bestimmt in Gottes Rath" von Mendelssohn) gehaltene „Das treue Herz" (Nr. 5) von Paul Flemming († 1640). Die übrigen Lieder heißen: Nr. 3 „das alte Lied" von Carl Gärtner, Nr. 4 „Waldesgruß" von A. Graf von Schlippenbach und Nr. 6 „die helle Sonne leuchtet" von Fr. Bodenstedt. Mit Freuden empfehlen wir dieses Werk des jungen Componisten, der nach dieser Probe seines Talentes zu den schönsten Hoffnungen für sein ferneres productives Wirken berechtigt.

F. G.

Reisebriefe aus Thüringen. *)

II.

Weimar.

Einige Worte über das trappistische Schweigen der Weimarer Correspondenten. — Franz Liszt. — Das Weimarer Orchester und die Weimarer Oper im Allgemeinen. — Lohengrin und Tannhäuser.

„Wohin willst Du Dich wenden?"
Nach Weimar — Jena, der großen Stadt,
Die an beiden Enden
Viel Gutes hat!

Göthe.

Drei Wochen in Weimar leben zu können — das ist eine geistige Erfrischungskur, die zu den Festtagen des Lebens zählt — und zwar nicht blos zu den einseitig musikalischen, sondern zu den echt künstlerischen — aus dem Großen und Ganzen. Man erlebt in solchen Tagen nicht nur viel Aeußerliches, und an sich schon Anziehendes — sondern ebensoviel Innerliches, welches für Jeden, seiner Individualität gemäß, sich verschieden gestalten und subjective Früchte tragen muß, deren wir uns erst nach und nach so vollkommen bewußt werden, daß wir sie als abgeschlossene Resultate begrüßen dürfen.

Es war das erste Mal, daß ich längere Zeit in Weimar verweilen konnte, und ich muß die Nachrichten, die Sie, geehrter Hr. Redacteur, von mir darüber verlangt haben, mit einem Vorwurf beginnen — mit einem Vorwurf, der nicht Sie, sondern den Kreis unserer Weimarer Freunde treffen muß.

Man hat unserer Partei, neben hundert anderen Beschuldigungen — denn welche Beschuldigung hätte irgend ein müßiger und neidischer Philister uns noch nicht gemacht? — auch vorgeworfen, daß sie, wie man zu sagen pflegt, athemlos in das große Horn stoße, und jedes künstlerische Resultat, jeden Erfolg, in alle Welt ausposaune! — Wer so naiv ist, diesen Beschuldigungen Glauben zu schenken, dem rathe ich hiermit, sich gelegentlich nach Weimar zu verfügen; Augen und Ohren aufzusperren; uns zu erzählen, was er gesehen, gehört und gelernt hat — und uns dann zu zeigen, in welcher musikalischen oder sonstigen Zeitung darüber etwas zu lesen sei! — Wenn er uns nur irgend einen erschöpfenden, fortlaufenden Cyclus von Berichten über die Weimarer Musik-Zustände nachweisen kann, so — bekommt er Prof. Bischoff's sämmtliche Werke, in englischem Leder mit Goldschnitt, zur Belohnung.

Das ist ja eben im Gegentheil der Vorwurf, den ich unseren Freunden in Weimar mache, daß sie nichts von sich hören lassen! Wieviel man in Weimar arbeitet, ist erstaunlich — es wird dort ein enormer Fleiß entwickelt, eine nie rastende Thätigkeit, zum Ausbau der inneren musikalischen Verhältnisse, und zur Entwickelung der eigenen künstlerischen Vollendung. Aber in die Außenwelt gelangt davon wenig oder nichts. — Die zwei Correspondenzen, die etwa jährlich in der „Neuen Zeitschrift" zu finden sind, und natürlich äußerst summarisch verfahren müssen — diese sollen doch nicht etwa die reiche Musikwelt des Weimarer Musenhofes erschöpfen? — Die Correspondenzen, die man in Theaterzeitungen etwa findet, berühren das Musikalische fast gar nicht. Denen ist Hr. Marr mit seinen theatralischen Prätentionen ein viel zu wichtiger Gegenstand, als daß sie von der Musik viel Worte machen könnten. Gewissen Leuten in Weimar ist die Liszt'sche unermüdliche Thätigkeit ohnehin lästig und unbequem genug, als daß sie nicht dafür sorgen sollten, sie möglichst mit Stillschweigen zu bedecken.

Es wäre also Sache der Musiker, über Weimar's Musik zu berichten; es wäre Pflicht der außerordentlich tüchtigen und strebsamen Kräfte, welche Weimar besitzt, uns mindestens allmonatlich einmal von dort zu berichten, und zwar ausführlich zu berichten. Wieviel wir dadurch verlieren, daß es eben nicht geschieht, das habe ich erst kennen lernen, nachdem ich das Glück hatte, einige Wochen in Weimar leben zu können. Wenn unsereiner aus Dresden gerade nur soviel berichtet, als er muß — so ist das kein Wunder; denn wie selten treibt das Herz dazu! Wer aber in Weimar keinen inneren Herzensdrang fühlt, über das, was dort unermüdlich geschaffen wird, seinen Freunden und Feinden mit Stolz und mit gerechtem Triumphe Mittheilungen zu machen — der ist allerdings zum Correspondenten auf Lebenszeit verdorben! — Uebergroße Bescheidenheit ist sehr am unrechten Platze, solange noch täglich einige tausend Literatenfedern in ganz Deutschland beschäftigt sind, aus nichts etwas zu machen, und über die unbedeutensten Kleinigkeiten am Theaterhimmel, in den Verlagshandlungen und Concertsälen — Wunder zu schreien!

Eine gewisse Ausgleichung, ein wohlthätiges Ge-

---

*) In dem Bericht über „Santa Chiara" finden sich folgende Schreib- und Druckfehler, um deren Berichtigung der Verfasser bittet: In Nr. 18, S. 198, Sp. 2, Zeile 4 von oben lies: Zschokke, anstatt Tschokke. — S. 199, Sp. 1, Zeile 17 von unten lies: Victor anstatt Alphons. — In Nr. 19, S. 211, Sp. 1, Zeile 1 von oben lies: Victor anstatt Alphons. — Zeile 14 von oben lies: sie verleugnet ihre Freunde und ihre Liebe, anstatt „ihre Freude". — S. 211, Sp. 2, Zeile 23 von oben lies: berühmte, anstatt berühmten.

gengewicht muß immer vorhanden sein, um die Arroganz gewisser nichtsthuender, aber vielschreiender Blätter und Literaten in ihre gehörigen Schranken zu weisen. Wucherten jene nicht, wie Pilze in der Regenzeit, auf der Erde herum, so wäre das Correspondiren überhaupt eine sehr überflüssige Sache. Man könnte sich mit dem begnügen, was man leistet, und die linke Hand brauchte nicht zu wissen, was die rechte thut — wenn es sonst nur vortrefflich ist. Da wir aber nicht mehr in diesem paradiesischen Zustande leben, ist es eben so nöthig als wünschenswerth, daß man in Weimar, offenbar dem Centralpunkte unserer Partei, künftig eine etwas größere Federthätigkeit entwickeln, und uns Etwas mehr von dem zukommen lasse, was dort fast täglich Neues, Großes und Schönes gefördert und geschaffen wird! — Die geehrte Redaction dieser Blätter wird hierin gewiß mit mir völlig einverstanden sein und ihre Wünsche sicher mit den meinigen vereinigen. — Quod erat demonstrandum.

Nach dieser Polemik gegen unsere eigenen verehrten Freunde werfen wir einen Blick auf die Weimarer Musikzustände. Wir sehen Liszt nach drei Seiten hin zugleich eine Thatkraft entwickeln, für welche, nach gewöhnlichem menschlichen Maßstabe, mindestens drei Individualitäten, oder drei Menschenalter erforderlich wären.

Es wird hoffentlich in unseren Tagen Keiner so bornirt sein, Liszt das seltene und lorbeerumkränzte Prädikat eines Genius absprechen zu wollen. Es giebt aber Leute genug, die sich für ein Genie halten, zum Ersatz dafür, daß sie keines sind. Diese Leute pflegen der Meinung zu sein, daß ein Genie nicht eben sonderlich fleißig zu sein brauche, weil das für ein Genie eine höchst überflüssige Sache sei, dem Alles vom Himmel in den Schoß geworfen wird. Diese Leute mögen auch nach Weimar gehen, um zu lernen, wie und wieviel ein wirkliches Genie arbeitet! —

Liszt hat fortwährend einen Kreis junger Claviervirtuosen und Virtuosinnen um sich versammelt, denen er einen ebenso gewissenhaften als genialen Unterricht ertheilt. Diesem Unterricht beizuwohnen ist an sich schon ein künstlerischer Genuß, da Liszt sich natürlich ebensowenig mit Anfängern und Dilettanten, als mit talentlosen Clavierspielern abgeben kann. Die Art, wie er fördernd, anregend, durch Wort und Beispiel erhebend auf seine Schüler einwirkt, ist so unnachahmlich und ihm nur eigenthümlich, wie sein Clavierspiel selbst. Man würde sich sehr irren, wenn man glaubte, Liszt spiele nicht mehr selbst. Der Oeffentlichkeit gegenüber schweigt er allerdings, und zwar mit Recht. Ein Liszt kann aber begreiflicherweise ein Instrument, welches in der jetzigen Gestalt fast ausschließlich seine Schöpfung ist, welches er so vollkommen beherrscht, daß es unter seinen Händen auch seinen Geist gleichsam wiedertönt — ein solches Instrument, kann Liszt niemals verläugnen und vergessen.

Und wenn seine Finger ruhen, so schafft sein nimmer ruhender Geist fortwährend neue Compositionen für das Instrument, welches ja selbst ein Theil seiner unendlich reichen Kunst-Individualität ist. — Es wäre hier nicht am Ort, auf die neueste Richtung in Liszt's Clavier-Compositionen näher einzugehen, zumal erst kürzlich ein vortrefflicher Artikel von kundiger Hand (in Nr. 11 dieses Bandes) hierüber ebenso interessante als treffende Gesichtspunkte eröffnet hat. Es sei nur hier die Nachricht beigefügt, daß in nächster Zeit die Veröffentlichung eines thematischen Kataloges der sämmtlichen Werke von Liszt zu erwarten ist; eines Kataloges, welcher den Reichthum und die Mannichfaltigkeit des Liszt'schen Wirkens als Componist denen ad oculos demonstriren wird, welche aus mangelnder Literatur-Kenntniß über die Liszt'sche Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit sehr stark im Unklaren zu sein scheinen. Liszt hat bekanntlich seine Werke niemals mit einer Opuszahl versehen, und dadurch allerdings dem Unkundigen die Uebersicht erschwert. In dem zu erwartenden thematischen Katalog — der noch überdies ein Mustercatalog zu werden verspricht — werden die Compositionen nach ihren verschiedenen Gattungen geordnet erscheinen. Hoffentlich werden auch die Symphonischen Dichtungen Liszt's, ein Cyclus von 9 lyrisch-epischen Orchesterwerken, von durchaus neuer Form und sehr bedeutendem Gehalt, darin mit aufgenommen werden, obgleich deren Veröffentlichung erst noch zu erwarten ist. Ueber diese merkwürdigen Compositionen, von denen ich einige zu hören Gelegenheit hatte, später Ausführliches.

Da ich hier nicht erschöpfend sein kann, sei im Vorübergehen Liszt's Thätigkeit als Schriftsteller flüchtig berührt. Die „Neue Zeitschrift" hat in der letzten Zeit glänzende Proben dieser anziehenden Seite der überaus mannichfaltigen und fruchtbaren Thätigkeit Liszt's in ihren Spalten veröffentlicht. Mehrere bedeutende, größere Artikel stehen noch in Aussicht. Ueber die Musik der Ungarn und Zigeuner; über Wagner's „Fliegenden Holländer"; über Berlioz und Franz Schubert sind größere Arbeiten theils fertig, theils vorbereitet. Dabei hatte Liszt in diesem Winter noch übernommen, im Feuilleton der „Weimarer Zeitung" eine Reihe größerer und kleinerer Artikel über diejenigen musikalischen Werke älterer Componisten zu veröffentlichen, welche im Lauf

der Saison in Weimar zur Aufführung gelangten. Einige derselben sind nach Entkleidung ihrer localen Färbung mit vielfachen Erweiterungen des Verfassers selbst, in diese Blätter übergegangen. Sämmtliche Artikel der „Weimarer Zeitung" werden aber später gesammelt als „dramaturgische Blätter" erscheinen. Dies zur erfreulichen Nachricht für diejenigen, welchen die „Weimarer Zeitung" selbst nicht zugänglich ist.

Wenden wir uns jetzt zu Liszt als Orchesterchef. Welche epochemachenden Werke unter Liszt's Direction nicht nur in Weimar, sondern überhaupt in Deutschland zuerst durch ihn zur Aufführung gelangten, ist bekannt genug — wir brauchen nur die Namen: Berlioz und Wagner zu nennen. Eine große Reihe anderer hervorragender Orchesterwerke und Opern wäre hier noch beizufügen, von denen nur einige, bei Weitem nicht alle, in jenem schon oben angeführten Artikel (in Nr. 11) berührt sind.

Halten wir uns aber lediglich an die unmittelbare Anschauung, so sei erwähnt, daß während meines Aufenthaltes in Weimar (der leider theilweise in die Charwoche, und mithin in jene Zeit fiel, in welcher bei allen Bühnen ein momentaner Stillstand eintreten muß) die Opern: Orpheus, Fidelio, Euryanthe, Tell, Stumme und Robert, die Nibelungen von Dorn, der fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin sämmtlich entweder vor Kurzem gegeben worden waren oder auf dem Repertoir standen. Auch die Aufführungen des Egmont, des Sommernachtstraumes und des Struensee verdienen hier aufgezählt zu werden. In Vorbereitung war ein Unicum der seltensten Art — eine Oper von Franz Schubert, Alphonso und Estrella! Wie der Gehalt und der Erfolg dieser Oper auch immer sein mag, — schon die Idee an sich, eine Reliquie Franz Schubert's im Bewußtsein der Gegenwart lebendig zu machen, erscheint mir als eine höchst glückliche und beachtenswerthe.

Die Organisation des Orchester's in Weimar ist vortrefflich und man empfindet hier wie überall das Walten des Liszt'schen Geistes. Das Orchester ist für die Weimarer Verhältnisse sehr stark und sehr harmonisch besetzt, das Streichquartett im möglichst richtigen Verhältniß zu den Blasinstrumenten, ein nur bei wenigen Opernorchestern vorkommender seltener Fall. Instrumente, welche man bei vielen Orchestern noch vergeblich sucht, oder nur mit Mühe herbeischaffen kann, wie die Baßclarinette und das englische Horn, sind in Weimar vortrefflich besetzt; die Baßclarinette z. B. durch Walbrühl, der sein in der Bauart und im Ton musterhaftes Instrument ganz vorzüglich behandelt. Die Geigen führt der talentvolle Musikdirector Stör und Laub, die Celli Coßmann, unter den Blechinstrumenten ist u. A. Rabich's Posaune rühmlichst bekannt.

Daß in einem Orchester, welches gegen andere Kapellen verhältnißmäßig sehr schwach dotirt ist, nicht lauter Virtuosen sein können, ist begreiflich. Liszt strebt aber fortwährend neue Verbesserungen und Vervollkommnungen an, und wird, wenn er in seinen Bestrebungen nur irgend ausreichend unterstützt wird, bald in jeder Hinsicht ein Musterorchester schaffen.

(Fortsetzung folgt.)

Die venetianischen Gondellieder.

Ueber die Art und den Gehalt der echten venetianischen Gondellieder existiren noch immer so widersprechende Gerüchte und falsche Vorstellungen, — eine Folge der modern verwässerten Nachahmungen im unvermeidlichen $\frac{6}{8}$ Tact, — daß es für den Musiker von Interesse sein muß, von glaubwürdigen Zeugen darüber genaue Berichte aus der neuesten Zeit zu erhalten. Wir theilen daher folgende Episode aus dem Reisetagebuch des bekannten Dichters Eduard von Bülow (Vater des Pianisten Hans von Bülow) mit, welcher die detaillirte Schilderung einer musikalischen Gondelfahrt in Venedig in anziehender Weise giebt.

Für die letzten Tage meines Venetianer Aufenthaltes — erzählt E. v. Bülow — hatte ich mir aufgespart, noch den gerühmten Gesang der Gondoliere zu hören. Ich fuhr an einem herrlichen mondhellen Abende durch den Canal, uns voraus eine Barke mit drei Sängern, einem Vorsänger von Volksliedern und zwei Tassosängern. (Dieser Unterschied ist streng festzuhalten.) Letztere sangen abwechselnd jeder eine halbe Stanze, gleichwie als Frage und Antwort; ersterer löste sie jedesmal ab, wenn ihre Stimmen der Ruhe bedurften.

Unter den Volksliedern sind viele gleichgültige, manche sehr hübsche und eigenthümliche, zunächst eines, welches die Vogelhändler zur Zeit der Republik gesungen haben sollen. Einige sind Note für Note die nämlichen, wie sie Auber für gut befunden hat, in seine „Stumme von Portici" aufzunehmen! —

Der Tassogesang ist eine Uebersetzung des „Befreiten Jerusalem" in den Venetianer Dialect und jetzt bekannt genug, da man die Musik gedruckt kaufen kann. Sie hat etwas Traditionelles und ist wohl sehr alt. Mehr parlando, recitativisch, als gesungen; eintönig, und oft durch die Nase vorgetragen, sollte man glauben, sie werde keinen sehr harmonischen Eindruck hinterlassen. Ich muß jedoch, wahrhaftig ohne

Vorurtheil und Verblendung, gestehen, daß sie, einmal gehört, unvergeßlich bleibt. Sie hat etwas wunderbar Eindringliches, Melancholisches, Aufregendes und dennoch Einwiegendes; man möchte Nächte lang mit ihr durch die Lagunen schwimmen, immer zuhören und sich seinen Gedanken frei hingeben. Man glaubt gewissermaßen nicht mehr zuzuhören, nachdem der Sänger eine Stunde gesungen hat; man träumt und brütet, und bei alle dem, wenn er aufhört und der durchdringende monotone Klagelaut nicht mehr über die stillen Wasser schallt, ist man aus seiner erhöhten wohlthuenden Stimmung gerissen.

Ich konnte kaum wieder von der Lagune scheiden. Die gothischen Paläste des Canales lagen so imponirend, mahnend, geheimnißreich, in massenhaften Schatten da, die Fluth leuchtete so mild, der Mond glänzte so still, die einzelnen Gondellichter blinkten so traulich aus der Dunkelheit. Ein Versuch, in der Giudecca, an der Fondamenta della Zachere, einen Sänger auszusetzen, den anderen in die Mitte der breiten Wasserfläche rudern zu lassen, und zwischen beiden innen aus der Ferne die Fragen und Antworten der Stanzen zu hören, scheiterte an dem ungeheueren dreifachen Lärm, den zu gleicher Zeit alle Glocken der Stadt, alle Trommeln aller Kasernen und ein heftiger Sirocco anhuben. Ich hörte keinen Ton mehr, und mußte in den stilleren Canal grande zurückfahren, wo ich unter dem Rialto, dessen Bogen den Gesang fünfmal stärker schallen machte, noch lange darauf lauschte.

Man hat zwar gesagt, die Tradition des Tassosingens verlösche unter den venetianischen Gondolieren. Ich kann dem aber aus eigener Erfahrung widersprechen und hätte viele andere Sänger außer diesen zu meiner Verfügung haben können. Auch wurde diesen Abend viele Male von dem Ufer oder aus anderen Gondeln mit in den Gesang eingestimmt, oder mit anderen Stanzen auf unsere geantwortet. Beweis genug, wie viele Leute noch mit dem Venetianer Tasso vertraut sein müssen. Mein eigener Gondolier war dafür ganz begeistert, und sein kleiner Sohn, mein Fachino, am Vordertheile der Gondel, sang die Stanzen immer leise unwillkürlich nach. — — — — — —

So weit der Dichter Bülow. — Es ist aber hier der passendste Ort, die geistreichen Bemerkungen über den Tassogesang der Gondoliere anzureihen, welche Liszt in dem Programm zu seiner Symphonischen Dichtung „Tasso, lamento e trionfo" niedergelegt hat. — Liszt wählte zum Thema seines musikalischen Gedichtes die Melodie, auf welche er selbst venetianische Gondoliere die Anfangsstrophen des „Befreiten Jerusalem" singen hörte.

Das Motiv selbst, sagt Liszt darüber, hat eine langsame Bewegung, es theilt die Empfindung seufzender Klage in einer Art monotoner Schwermuth mit; die Gondoliere geben ihm aber durch das Ziehen gewisser Töne einen ganz eigenthümlichen Charakter. Diese melancholisch gedehnten Klänge machen aus der Ferne herübertönend einen Eindruck, als wenn lange Streifen eines verklärten Lichtes vom Wellenspiegel zurückgestrahlt würden. Dieser Gesang ergriff mich im Innersten, und lange nachher, wenn ich von Tasso sprach, konnte ich nie umhin, meinen Gefühlen und Gedanken über diesen Dichter jenen Lagunengesang gleichsam als Text zu Grunde zu legen. Es spricht aus ihm eine so bedeutsame Huldigung der Nation für den Genius, dessen Treue und Anhänglichkeit Ferrara so schlecht vergalt. Das Seelenleben Tasso's ließe sich wohl kaum treuer schildern, als durch die einfache Exposition jener venetianischen Melodie, die so erfüllt ist von unheilbarer Trauer, von nagendem Schmerz. — — — —

Liszt hat in seiner Composition nicht nur die Melodie, sondern auch die Stimmung des Gesanges wie der Situation meisterhaft wiedergegeben, und man erhält durch ihn die lebhafteste Vorstellung des zauberhaften Eindruckes jener melancholisch gedehnten Klänge, die wie lange Streifen eines, vom Wellenspiegel zurückgestrahlten, verklärten Lichtes erscheinen.

Hoplit.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Im siebenten Concert der Frau Jenny Lind-Goldschmidt in Wien spielte O. v. Königslöw das Mendelssohn'sche Violin-Concert.

Neue und neueinstudirte Opern. „Santa Chiara" vom Herzog von Coburg kommt in Paris in der großen Oper zur Aufführung, die Hauptrolle von Sophie Cruvelli dargestellt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Hoforganist S. Sechter in Wien hat für sein letztes theoretisches Werk die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Todesfälle. Am 4ten Juni starb in Leipzig der auch als Operntextdichter bekannte Schriftsteller Julius Eduard Hartmann.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 25.** Den 16. Juni 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Scribe's und Meyerbeer's Robert der Teufel. — Aus Aachen. — Kleine Zeitung. Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Scribe's und Meyerbeer's Robert der Teufel.

Von

Franz Liszt.

Gluck hatte die Mehrzahl seiner Opern componirt, ehe er in seinen letzten großen Werken durch Einführung eines neuen declamatorischen Styls Epoche machte und sich einen unsterblichen Namen errang. Robert ist eben so wenig Meyerbeer's erstes Werk; er hatte vorher eine Reihe Opern geschrieben, welche, obgleich zu ihrer Zeit ehrend anerkannt (insbesondere Marguerite d'Anjou und il Crociato), durch den Erfolg des Robert in Schatten gestellt wurden. Das Genie besteht, ehe es noch Proben seines Vorhandenseins gegeben, virtuell in Denjenigen, welchen es die Natur verliehen hat; zu seiner vollständigen Kundgebung aber bedarf es einer Form, die seinem besondern Charakter adäquat ist, und die Erfahrung beweist, daß es diese nicht immer alsbald findet; sie muß seinen verborgenen und manchmal lange verkannten Neigungen gänzlich entsprechen, wenn es zum definitiven Ausdruck der ganzen Fülle und Freiheit seiner Kraft gelangen soll. Meyerbeer suchte sie vergebens in der bisherigen Art und Weise der italienischen Oper, in welcher er seine ersten Werke geschrieben hatte. Dieses Genre war durch Rossini, il maestro di colorche sanno, auf seinen Culminationspunkt gehoben worden, und es konnten Bellini und Donizetti als Epigonen und beliebte Vertreter der rein sinnlichen Melodie nur noch einen Platz zweiten Ranges finden, während Meyerbeer mit Fug und Recht den Anspruch geltend machen durfte, in den Vordergrund zu treten. Er wählte denn auch, nachdem er zuletzt die Erfolglosigkeit des zur Erreichung dieses Ziels in mehreren Versuchen bethätigten Strebens einsah, ein anderes Terrain und führte durch seine Verbindung mit dem Dichter, dessen besondere Gaben mit seinem Talent am treffendsten übereinstimmten, eine glänzende Periode der Oper herbei.

Wir können hier nur in sehr gedrängter Kürze einige Thatsachen andeuten, welche wir zur nähern Bezeichnung dieser Entwicklungsphase citiren müssen, um den durch die Association dieser beiden Talente ausgeübten Einfluß zu erklären, um auf die ihr Erscheinen bedingenden Ursachen, auf die Folgen, welche

sie mit sich führten, hinzuweisen. In so engen Grenzen können wir uns nur bei den Namen aufhalten, welche in der von uns ausschließlich berührten Materie maßgebend sind. Die Sachverständigen werden dann leicht herausfinden, welcher Platz den Zwitterwerken und Zwitterautoren einzuräumen sein wird, welche dazu bestimmt sind, den nothwendigen Uebergang von einer Epoche oder Schule zur andern zu bilden, indem sie nach dem Hang ihrer besonderen Eingebung in ungleichen Verhältnissen die Farben der im Entschwinden begriffenen Periode mit den Nüancen der kommenden mischen, bis diese letzteren dann immer hervortretender sichtbar werden.

Unter allen denen, welche im vorigen Jahrhundert Operntexte gereimt hatten, befand sich einer, der durch Werth und Anzahl seiner Productionen sich den Namen einer poetischen Celebrität erwarb, welchen Namen man als berechtigt anerkennen muß, wenn auch unser jetziger Geschmack an den Eigenschaften, die ihn zu seiner Zeit auszeichneten, wenig Genuß findet: es ist Metastasio. Mit wirklich poetischem Talent für den Ausdruck zärtlicher Affecte begabt, ohne Gleichen in dem honigthauenden Fluß seiner Verse, suchte er in seinen seenischen Dichtungen nur eine Gelegenheit, den Personen derselben die seiner Natur sympathischen Eindrücke in den Mund zu legen, in einer Sprache voll edler Grazie, in einem der Melodie so innig verwandten Wohlklang, daß sie dieselbe wie durch verliebte Seufzer hervorlockte. Er war der Dichter par excellence jener italienischen Oper, als deren ausgeprägtesten musikalischen Typus wir Hasse annehmen können, welcher, ohne der fruchtbarste musikalische Autor seiner Zeit zu sein (denn es gab deren, die es in der Zahl ihrer Opern auf hundert brachten), doch auch die fünfzig überschritt, was nicht sehr überraschen kann, wenn man bedenkt, daß zu jener Zeit jeder Componist, und namentlich Hasse, es für ganz natürlich hielt, mehrere Opern auf denselben Text zu componiren und umgekehrt für verschiedene Texte dieselbe Musik zu gebrauchen. Wir citiren diesen Umstand absichtlich als einen schlagenden Beweis für die vollkommene Gleichgültigkeit, mit welcher man damals in Betreff der Effecte verfuhr, die sich zu den verschiedenen Situationen eignen; denn diese lassen sich nicht von einer auf die andere übertragen, während dieselben Gefühle sich auf hunderterlei Weise poetisch und musikalisch ausdrücken lassen und man die Melodie zu Worten oder umgekehrt Worte zu einer Melodie leicht ändern kann, wenn beide nur in dem allgemeinen Charakter der Freude, des Kummers, der Liebe gehalten sind, ohne daß auf Declamation und Prosodie ein großes Gewicht gelegt wäre, welche das einzige unauflösliche Band zwischen Wort und musikalischem Ausdruck bilden, folglich kann man mit Recht sagen, daß während dieser ersten Epoche des Bestehens der Oper das Gefühl ausschließlich dominirte. Es würde sich kaum der Mühe lohnen, zu untersuchen, inwiefern die Abweichungen einzelner Librettos sich dem ausschließlichen Gebiet der Empfindsamkeit und Sentimentalität entziehen, aber es läßt sich nicht bestreiten, daß Metastasio als das hervorragendste Product der Periode zu bezeichnen ist, in welcher man sich begnügte, von dem der Musik zum Vorwand dienenden Text die motivirte Zusammenreihung einiger Personen mit verschiedenen Stimmregistern zu verlangen, welche durch eine Art üppiges, auf leichte sinnlich rhythmisirte und gereimte Verse basirtes Gezwitscher entzückten und bezauberten.

Im Beginn dieses Jahrhunderts war die Gesellschaft, deren poetischer Favorit Metastasio, deren Lieblingscomponist Hasse gewesen war, verschwunden. Ihre gänzliche Umwandlung führte das Bedürfniß einer anderen Kunst herbei. Schon in Mozart's Don Juan und Zauberflöte machen sich neue Elemente bemerklich; es wechseln tragische Schrecken mit komischen Scenen, augenscheinlich um die Einförmigkeit des sentimentalen Schwulstes und Bombastes zu vermeiden, welche damals von der Opera seria unzertrennlich waren. Da das Signal einmal gegeben war, suchte man mehr und mehr Alles hervor, was den Operntexten Relief geben, ihnen eine Art Haut goût beibringen konnte, und verwischte zu Gunsten der Opera mezzo carrattere die gänzliche Verschiedenheit, welche zwischen Opera seria und buffa geherrscht hatte. Nichts destoweniger wußte man nur fast auf's Geradewohl Sujets zu wählen, welche sich vergrößern, variiren, ausschmücken, mit Zufälligkeiten versehen ließen, ohne den Erfolg mit Gewißheit vorauszusehen, da man die Mittel der Wirkung noch nicht ausfindig gemacht hatte um sie mit Sicherheit anzuwenden. Nachdem das Alterthum erschöpft war, beutete man das Mittelalter, den Roman, dann die poetischen Erzählungen der modernen Geschichte bis auf die Anecdote aus, ohne dabei irgend ein System zu beobachten, wie dies bei allen Uebergangswerken der Fall ist, die, indem sie sich von den alten Formen entfernen, den Stempel des Neuen noch nicht gänzlich ausgeprägt an sich tragen. — Als Scribe den Robert für Meyerbeer schrieb, konnte man erkennen, daß in der Conception von Opernsujets eine neue Periode die alte vollständig ersetzt hatte, daß von demselben Zeitpunkt an das Schaffen bedeutender Werke ausschließlich nach alter Methode unmöglich geworden war, und zwar noch zu Lebzeiten Rossini's, dem größten unter denen, welche sie verherrlicht hatten. Dieser blitzende, ungezwungene, launenhafte, träge, ironische, sarkastische, scharf-

blickende Geist zog sich zurück, ohne auch nur versuchsweise gegen die neue Macht anzukämpfen welche da aufgetaucht war. Dem Erfolg der Stummen von Auber war er die Antwort nicht schuldig geblieben: er schuf seinen Wilhelm Tell. Aber nach dem Erfolg des Robert verließ er Paris, er, das unsterbliche Haupt einer Schule, die, wie er sehr schnell begriff, hier einen Schlag empfangen hatte, der früher oder später tödlich werden mußte. Er hatte sich nicht gesträubt, mit ernster und gewissenhafter Aufmerksamkeit der Composition einer großen Oper sich hinzugeben, so wenig er daran gewöhnt war, er, der bis jetzt nur wie die Vögel des Himmels seiner freien Inspiration folgte. Aber das konnte er nicht über sich gewinnen, seiner leichten Muse, die so bonne fille war, die Erfordernisse abzuzwingen, welche die neue Schule dem Publikum beibrachte; er, der Künstler von Gottes Gnaden, sorglos um die Kunst, wie um den Ruhm, er dachte auch nicht im Mindesten daran, sich das Gehirn abzumartern, um alle Subtilitäten, deren ein gegebenes Sujet fähig sein möchte, herauszuklügeln, um ihm alle Entwickelungen, alles tragische Stöhnen und plötzliche Lachen gleichsam abzufoltern, es hundertmal neu zu kneten und zu walken, bis er ihm einen neuen überraschenden, unerwarteten, sinnreichen oder bizarren Zug abgewonnen.

Der sinnliche Reiz oder der im Einzelnen gelungene Gefühlsausdruck in Arien, Duetten oder Finales, welche keinen prägnanten dramatischen Moment hervorrufen, hörten auf die Hauptgrundlage einer Oper zu bilden. Man verlangte Situationen. Dies Element des dramatischen Interesses war nicht gänzlich unbekannt; instinktiv hatte man schon danach gestrebt. Die Inauguration einer neuen Opernperiode durch Scribe's Robert und Meyerbeer's musikalische Conception desselben brachte nicht etwas Unerhörtes, Beispielloses. In der Kunst so wenig, wie in der Natur, steht je ein Genre vereinzelt da, es ist durch Kettenglieder und vermittelnde Abstufungen mit den an Form und Wesen gänzlich verschiedenen und entgegengesetzten Gattungen verbunden. Die Libretto-Dichter waren wohl auch früher auf Situationen und hebende Aeußerlichkeiten bedacht gewesen. Der Höllenrachen und der ganze Verlauf des Don Juan, die in die Luft gesprengte Flotte im Cortez, der Amboß- und Hammer-Chor aus Aleidor, der flammende Vesuv und die lärmenden Auftritte in der Stummen, der Volksaufstand und die glühenden Alpen in Wilhelm Tell, die Schrecken der Wolfsschlucht im Freischütz, der mondsüchtig blutdürstige Vampyr, steuerten nach diesem Ziel hin; aber Scribe übertraf Alles, indem er in consequenter Weise und mit größter Entschiedenheit als Hauptsache geltend machte, was bisher immer nur als Nebensache betrachtet worden war. Vom Erfolg des Robert ab war man, im Bewußtsein eines neu ermittelten Verfahrens, mit dessen ausschließlicher Anwendung beschäftigt, und Scribe gelangte zur Spitze des Sueeeßkletterm astes, indem er alle Versuche, alles Umhertappen seiner Vorgänger überbot, der Oper ein neues, reicheres, mannichfaltigeres Motiv des Interesses incarnirte als das war, welches so lange ihren Hauptreiz, ihre Quintessenz gebildet hatte. — Die Pracht der Decorationen, der Luxus der scenischen Einrichtung, die außerordentlichen Ballete, die feenhaften Maschinerien, kurz die dem Auge gebotenen Herrlichkeiten hörten auf, Zugaben zu sein, wie bisher sie jedes Theater nach Kräften bewerkstelligen mochte, sie wurden integrirender Bestandttheil, organisches Glied eines jeden Werkes, indem sie dazu dienten, das Interesse, die Wichtigkeit, die malerische Wirkung der Situationen zu erhöhen. Damit wuchs denn auch die Nothwendigkeit der Entfaltung unerhörter Hülfsmittel in Orchester und Chören, ihrer mannichfaltigsten Combinationen, ihrer gesteigertsten Effecte, wenn sie nicht vernichtet oder zum zweiten Rang herabgedrückt werden sollten durch den überwiegenden Reiz, welchen die Entfaltuug scenischen Reichthums auf das große Publikum üben mußte. Von jetzt an mußte jede Oper irgend ein großartiges Spectakel in dem gespanntesten oder pikantesten Moment als eine Art Pointe der Situationen enthalten. Auf die Phantomentänze im Robert folgte das Pferdegewimmel der Jüdin, badende Nymphen wurden durch eine electrische Sonne nicht bestrahlt sondern in Schatten gestellt, und seitdem scheinen die fabulösen Wunder des ewigen Juden und die wunderbaren Fabeln des verlorenen Sohnes die Phantasie der Decorateure fast erschöpft zu haben. Als Mensch von Talent hielt er sich nicht bei halben Mitteln auf, er ergriff die Situation wo er ihrer habhaft werden konnte, und, weil er selbst vor dem Absurden nicht zurückschreckte, gewann er die Partie. Sein Name wird unzertrennlich sein von dem, was wir zweite Periode der Oper nennen, welche vielleicht anscheinend weniger fruchtbar, aber in der That durch den innern Werth ihrer Leistungen bei weitem wichtiger ist als die erste, deren poetischen Repräsentanten wir in Mataſtasio erblickten.

Die Dichtungen dieses Letzteren, welche Eindruck auf eine Zeit und auf Höfe von verweichlichten faden Sitten machten, bewegen sich in einer gekünstelten Region, die gleichwohl nicht ohne einen gewissen poetischen Firniß ist, und zu welcher gleichsam den Reigen eröffnend schon Tasso's Amint sich beigesellt: Liebesgluth, die sich hinter affectirter Naivität verbirgt, gezwungene Einfachheit, Zie-

rerei der Unschuld, kurzathmige leicht aufschäumende Leidenschaft, Reinheit, die mit dem Raffinement der Entartung versetzt ist. Scribe gehört im Gegentheil einer Epoche an, wo in der Literatur Uebertreibung an der Tagesordnung war. Die Romantik stand in voller Blüthe und ging ihrem Culminationspunkt entgegen. Der Einfluß, den Byron und Hoffmann auf den größten Theil der poetischen Producte jener Epoche der französischen Literatur übten, ist nicht zu verkennen. Schreckhafte Gespenster, gräulicher Spuk waren en vogue. Das Excentrische wurde von Dichtern gesucht, vom Publikum mit Heißhunger verschlungen. Die extremsten Gegensätze reichten kaum mehr hin, um das schauerverwöhnte Volk der Leser und Zuschauer gruseln zu machen. Victor Hugo schuf keusche Courtisanen, hingebende Mütter und Giftmischerinnen in einer Person. Nodier paradirte mit seinem Sbogar; die schönen Comtesses et Duchesses schwärmten für den Helden in Eugen Süe's Salamander, und Keine unter ihnen verweigerte der Dorval in Dümas Antony ihren Beifall. Man wollte Uebertreibung um jeden Preis. In schreienden Contrasten wurden Haß und Liebe, Gefahr und unendliches Glück, Licht und Schatten dicht nebeneinander gestellt. Um nun diesen dringenden Ansprüchen athemloser Herzenshast zu genügen, um dem gewöhnlich in das Schicksal zweier Liebenden concentrirten Interesse eine gewürztere Nahrung zu geben, machte Scribe ohne viel Federlesens den Satan selbst zum zärtlichen Vater. Die Zeiten ändern sich. Heute würde es schwer halten, einen solchen sentimentalen Teufel vorzubringen; zur Zeit aber wo Robert erschien machte gerade diese Extravaganz sein Glück.

Die Kunst ist nicht absolut. Besonders in der Musik, welche man so oft der Architectur vergleicht, kann man behufs einer Beurtheilung ihrer Producte so wenig wie in jener Kunst von dem Styl abstrahiren, welchem sie angehören. Weder wäre es gerecht, noch bewiese es Kenntniß und wirkliche Einsicht, wenn man bei Beurtheilung eines musikalischen Kunstwerkes ohne Berücksichtigung der Zeit und des Mediums verfahren wollte, innerhalb welchen der Componist es schuf, da ja die Beurtheilenden eben so wenig von der Zeit und dem Medium abzusehen vermögen, in welcher sie selbst sich befinden. Nun läßt aber jede Zeit und jedes Medium ein Ideal entstehen, welches von den größten Künstlern, die ihr angehören, erstrebt und gesucht und jedesmal für das Vollkommenste gehalten wird. Wohl nie fehlt es einem solchen Ideal an einem poetischen Funken, und es ist dem Genie oder Talent verliehen ihn zur Flamme zu entfachen. Wenn von irgend einer Form der Zauber entwich, den sie übte, so haben Werke, die ihr angehören, ebenso oft unter plötzlich eintretender Mißgunst zu leiden, als ihre Uebereinstimmung mit dem Zeitgeschmack ihnen früher zum Vortheil gereichte. Welcher Form sie aber auch angehören mögen, sie überleben diese Form, sobald auch nur eine Flocke des ewigen Feuers der Kunst in ihnen enthalten ist, durch welches sie eine der unbestrittensten Ansprüche der Menschheit auf ihre eigene Hochachtung bildet. Nur muß man wie gesagt in Gedanken die Zeiten und das Medium solcher Werke sich vergegenwärtigen, um ihre Tragweite richtig zu erfassen, die Entstehung jener Form aus denselben zu begreifen, um zu erforschen, ob sie nicht gegen frühere Formen ein Fortschritt war, um die Abstufungen wahrzunehmen, durch welche diese Form allmälig herbeigeführt wurde. Als Metastasio und Hasse jener ersten Form der Oper den Glanz ihrer Talente verliehen, war dieselbe noch weit entfernt ihren Zenith erreicht zu haben und erwartete noch in Rossini ihren größten Genius. Er resümirte mit bisher unerhörtem Erfolg die Epoche, in welcher Melodie und Gefühl ausschließlich in der Oper geherrscht hatten, und die sich so lange in Italien unangetastet erhalten. Die Erfordernisse der Zeit Rossini's waren noch nicht so hoch gestellt, daß man von ihm verlangt hätte, seinen Ruhm mit dem eines berühmten Dichters zu vereinigen. Im Gegentheil durfte er an vierzig dramatische Werke schaffen, ohne daß die Nachwelt die Verpflichtung in sich fühlt, einen einzigem seiner Librettodichter im Angedenken zu behalten. In seinem Wilhelm Tell lehnt er sich allerdings an Jouy's Namen, wir bemerkten aber, daß dies seine letzte und einzige Composition war, in welcher er neuen Zeiten und ihren Ansprüchen huldigte. Der Erfolg des Robert bezeichnet den Moment eines gleichmäßigeren Zusammenwirkens und Antheils des Dichters und Musikers in Hervorbringung einer Oper, als es bis jetzt jemals stattgefunden hatte. Es wurde fortan unmöglich, eine Oper zu componiren ohne ein ganz entschiedenes Gewicht auf die Wahl des Sujets, auf die Art der Behandlung eines solchen zu legen. — Man räumte der Liebe nur einen episodischen Platz ein, um aus dem Kreis einfachen, individuellen Gefühls herauszutreten, um durch Aneignung reicheren scenischen Stoffes die dramatischen Triebfedern zu vervielfachen, und diese zu einer copiosen Entfaltung unerwarteter Situationen zu benutzen. Meyerbeer führte die folgende und in Frankreich wie in Deutschland seit fast fünfzig Jahren nach und nach sich verbreitende Phase der Oper auf ihre letzte Entwicklungsstufe, in welcher musikalische Effecteombinationen die einfache Melodie verdrängten, die *Situationen* vor dem *Gefühlsausdruck* in den Vordergrund traten, und sein Name ist mit dem Scribe's

dadurch unauflöslich verbunden. Wir nehmen an den Auswüchsen dieser Richtung jetzt so heftigen Anstoß, weil der gänzlich verschiedenen poetischen Idealität unserer Generation die Auffassungsweise fremd und ungenügend geworden ist, welche unter den Ausschweifungen der romantischen Formen, unter den Unwahrscheinlichkeiten, welche sie in scheinbarem Chaos zusammenhäufte, wahre Gedanken, vague Assonanzen und Consonanzen von Gefühlen und Ideen herausfühlte. Damals hatte jeder poetische Geist eine Art divinatorischen Instinkt für diese geheimen Ideenverbindungen und, indem man sich ihnen identificirte, nahm man die Maske gern in Kauf, die gerade dafür beliebt war. Die wählerischen Einzelnen hießen zu Gunsten der Idee, die sich hinter ihr verbarg, die sonderbare Larve gern willkommen und die wogenden Vielen amüsirten sich wie immer an ihren Grimassen. Es dachte damals Niemand daran, den Satan Scribe's absurd zu finden; man sah in dieser Reproduction der alten Legende nur eine der mannichfaltigen Formen für den ewigen Streit zwischen Ariman und Ormuzd, dessen höchster und für immer bewundernswerther Ausdruck das Terzett im letzten Act ist. Eine gewisse philosophische weltschmerzliche Bitterkeit lieh dem Elemente des Bösen die den Geistern jener Epoche zunächststehende Form. Stellen des Textes wie: „O Glück auf deine Launen ꝛc.", „der Wein, das Spiel, die Liebe ꝛc." und ihre pikante Melodie machten eine der epicuräischen Denkweise, der Hohlheit eines sinnlichen Egoismus so angeeignete Musik sehr bald populär, umsomehr als dieser Egoismus wieder durch die Darstellung der Hölle, welcher er entstammt gebrandmarkt und mit Anathem belegt wurde. Die nach den zauberischen Verhältnissen der großen Pariser Oper zugeschnittene Legende bewahrte mit ihren Wundern und ihren so trefflich in Relief gestellten Schrecknissen doch auch die religiöse Idee, welche mitten unter den seltsamsten Varianten immer ihr Grundzug bleibt. Wenn uns jetzt die Erscheinung der laseiven höllischen Nonnen ein fast abstoßendes Bild gewähren mag, das damalige Publikum war von Schauer ergriffen, wenn sie nach der düsteren Beschwörung des Höllenfürsten erfolgte.

Als die Association Scribe und Meyerbeer das für den Erfolg in ihrer Zeit unentbehrliche Grundelement fühlbar und sichtbar hingestellt hatte, wollte man Situationen um jeden Preis haben und setzte ihnen zu Liebe oft Alles Andere hintan, denn je unerwarteter, plötzlicher, neuer und ergreifender dieselben herbeigeführt wurden, destomehr mußte gegen viele andere dramatische und ästhetische Rücksichten verstoßen werden. Es konnte nicht anders sein. Interesse und Wahrheit der Charaktere blieben oft unbeachtet, ihrer Schilderung und Entwicklung wurde Gewalt angethan, obwohl nicht so durchgehends, als man es jetzt zu rügen pflegt. Männer von feinem Geist und Tact wie Scribe und Meyerbeer mochten wohl zur Erreichung ihres Zwecks das Aufstellen einer Ingredienz des Dramas zur Hauptsache für nöthig erachten, opferten dabei aber die anderen nicht so vollständig als dies bei ihren unbedeutenderen Nachahmern der Fall war. Sie haben den Werth der anderen Hebel des tragischen Interesses nicht verkannt und man kann sagen, daß sie diese nur in der äußersten Noth außer Acht gelassen haben, um consequent ihr Princip zu verfolgen, und auf Anzahl und Absonderlichkeit der Situationen das größte Gewicht zu legen. Wenn wir nicht verkennen, daß der Charakter Roberts aller Selbstständigkeit ermangelt, der Isabellens ohne alle Färbung, Bertram falsch gezeichnet, der Prophet unrichtig concipirt, Bertha ganz null und Fides verfehlt ist, so hat andererseits Scribe, indem er die weibliche Macht des Gegengewichts gegen die fieberhafte Wildheit des zum Ungestüm entarteter Neigungen fortgerissenen Mannes von der Geliebten auf die Schwester übertrug, in Alice einen wirklichen Charakter geschaffen. Man muß die Reinheit, den frommen Muth dieses Landmädchens bewundern, die eine Schäferin gleich der Patronin von Paris, St. Geneviève, mit um so mehr Weisheit und Autorität von himmlischen Dingen spricht, als sie unbekannt ist mit der Welt und den Schlingen, aus welchen sie den Sohn ihrer Wohlthäterin befreien will, nicht aus Egoismus der Liebe — aus göttlichem Mitleid und kindlichem Gehorsam. Gewiß ist sie nicht ohne Reiz, der uns gleichzeitig mit Achtung erfüllt, diese Alice, dies schwache, hülflose Mädchen, welches den Mächten der Hölle und der Welt entgegen, ihrer Pflicht, ihrem Gott getreu dem Bösen eine Seele streitig macht. Mareel in den Hugenotten zeigt uns das Gefühl in seiner Herbheit, dessen anmuthige Seite uns Alice darbietet. In ihm ist Noblesse des Fanatismus, Heldenmuth der Ueberzeugung, unbeugsamer Wille einer eisenfesten Seele, gegen die vergebens die Stürme des flammenden Glaubenskrieges andringen. Raoul und Valentine sind Liebende voll Leidenschaft und ihre Leidenschaft ist eine edle. In beiden kämpft Liebe und Pflicht, in beiden wächst die Liebe mit dem Entsetzen der Gefahr, durch welche sie zuerst enthüllt wird, in beiden verklärt der Glaube die Liebe. Wenn man dem Dichter fortwährendes Haschen nach Situationen zum Vorwurf macht, so wäre es ungerecht mißkennen zu wollen, wie ergreifend diese oft sein können. Bewundernswerth ist es, wie im vierten Act der Hugenotten zwei Charaktere in der entscheidenden Stunde sich entwickeln. Während die Befürchtungen der Liebe

aller Zurückhaltung, aller Scheu und Bedenklichkeit des Weibes ein Ziel setzen, ihr das Geständniß ihrer Neigung entreißen, erhebt sich die Seele des Mannes zum Heroismus; das Glück in dem Augenblick opfernd, wo es seinen Lippen sich neigt, eilt er zum Kampf. Beide zeigen in ihrer Weise den gleichen Muth gleich heftiger Leidenschaft. Valentine opfert die Ehre der Liebe, Raoul die Liebe der Ehre. Auch im Propheten kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, welchen im ersten Act der Auftritt der drei düstern unheimlichen Männer hervorbringt, die gleich Gottesgeißeln den noch unter dem Attentat brutaler Gewalt erbebenden Landleuten nahebevorstehende Rache verheißen. Wenn eine Mutter dem feierlich gekrönten Sohne Gehorsam leistete, wie viel majestätischer als er erscheint sie uns, wenn sie ihm gebietet die Krone niederzulegen, Gehorsam und Sohnesfurcht von ihm heischend. —

Die glänzende Vereinigung Scribe's und Meyerbeer's zog natürlich die Aufmerksamkeit der dramatisch Producirenden auf die Mittel ihres Erfolges; man beeilte sich sie nachzuahmen, ihr Arcanum zu enträthseln und anzuwenden. Selbst die italienischen Meister, die Vertreter der einschmeichelnden Melodie, bequemten sich diesen neuen Anforderungen, welche an die Sujets der Opern gestellt wurden. Bellini, Mercadante, Donizetti, Verdi, suchten ihre Stoffe bei Shakespeare, Schiller, Hugo, oder verlangten von ihren Librettodichtern, z.B. Donizetti in der Favoritin, eine ähnliche Spannung des Interesses durch außergewöhnliche Vorlagen, wie sie bei Scribe und Meyerbeer Glück gemacht hatten. In Frankreich wandte man sich an Scribe selbst. Er that für Andere, was er für Meyerbeer gethan hatte; aber Meyerbeer wird der Repräsentant, der musikalische Typus dieser Schule bleiben, denn Keiner verstand wie er sich der principiellen Idee Scribe's, der Form seines Talentes durch die Art von Effect, welchen die Musik ähnlichen dramatischen Grundlagen abgewinnen konnte, zu identificiren. Dieser Autor konnte nur von einem musikalischen Genie vollständig erfaßt werden, welches so erfahren in Forschungen und Effecten der Akustik, Instrumentation, Harmonie, Massen- und Detailanwendung und Combinationen war, wie Meyerbeer, dessen Vorliebe für forcirte oder glänzende, blendende, bezaubernde, schwindelerregende Eindrücke der seinigen glich; der ebenso erpicht war auf die Contraste gewaltsamer Oppositionen, unerwarteter Antithesen, schreiender Ungereimtheiten; der sich eben so gern eines gewissen Goldschaumes bediente, um der Musik Hülfsmittel eigen zu machen, die ihr bis dahin fremd geblieben waren, die sie befähigen sollten, die Vorzüge und Mängel des romantischen Dramas jener Epoche auf die Oper zu übertragen.

Während zwanzig Jahren fand diese Doppelherrschaft die Sympathie der Bewunderung und Achtung bei Künstlern und Publikum, welches letztere gewaltsam und ohne Verzug in das Verständniß und die Würdigung der wirklichen und erkünstelten Schönheiten ihrer Schöpfungen eingeweiht wurde. Während es zu Metastasio's Zeiten nur ein Vortheil war, eines der Gedichte dieses Poeten zu componiren, machte Scribe sich seiner Zeit unentbehrlich; bis dahin war es ein glücklicher Fund für einen Componisten gewesen, ein Libretto wie das zu Don Juan, zum Freischütz oder Norma zu erlangen, in welcher letzteren Oper Romani ebenso Treffliches für Bellini leistete, als Kind für Weber. Von jetzt an konnte man selbst für die vorzüglichste Musik nicht mehr den Faden eines interessanten oder pikanten Librettos entbehren, d. h. eines Situationsstückes, welches leider oft zu einem pièce à tiroir ausartete. Wenn ein Talent alle seine Kräfte anstrengt, um ein besonderes Ziel zu erreichen, erschöpft es die nöthigen Mittel des Gelingens so vollständig, daß nach ihm oft kaum ein Aehrenlesen mehr möglich ist. Nach den Texten, die Scribe für Meyerbeer nach ihrem gemeinsamen Princip erfand, blieb ihm kaum etwas Anderes übrig, als sich selbst nachzuahmen, und die Andern waren um so mehr gezwungen, weit hinter ihm seinen Spuren zu folgen.

Es wäre ungerecht zu läugnen, daß durch beide ein großer Schritt geschehen ist, um die poetischen und musikalischen Erfordernisse auf der Bühne zu vereinigen. Aber es blieben noch andere Seiten übrig, in welchen diese Vereinigung noch vollständiger und totaler erreicht werden sollte. Welches wären die Dinge dieser Welt, die sich der Vollkommenheit näherten, ehe sie den Weg dahin Schritt für Schritt durchmessen, alle vorbereitenden Phasen durchlaufen hätten? Die Entwickelung der Kunst verlangt, wie die jeder noch so unbedeutenden Pflanze, daß zur Kundgebung jedes Augenblicks ihres Daseins die Momente durchlebt seien, welche den neuesten und letzten bedingen. Heute, wo eine junge Generation für die Oper, welche sie nicht ohne Grund musikalisches Drama nennt, ein noch adäquateres Ineinanderaufgehen von Poesie und Musik fordert, als es bei Scribe und Meyerbeer erreicht ist, fragen wir, ob man ohne die Experimente dieser beiden dazu hätte gelangen können, diese neuen Forderungen zu stellen? ob man aus dem in Hinsicht des Librettos und der Musik glänzend oder geistvoll erzielten Erfolg einiger Werke, die auf diesem Boden vor Meyerbeer Glück gemacht haben, die aber ohne gefaßten Plan, ohne erstrebtes Ziel, ohne bestimmtes System ausgeführt sind, den Schluß hätte ziehen können, den man aus Meyerbeer's Werken ge-

wann: daß der Augenblick gekommen ſei, wo die Poeſie der Operntexte mehr Elemente von der Tragödie und dem recitirenden Drama, wenn auch unter andern Verhältniſſen, in ſich aufnehmen ſollte, als dies bis jetzt geſchehen war; daß man die ganze Pracht der Scenerie verwenden kann, um das Intereſſe der Situation zu erhöhen, ohne aber deßwegen unentbehrliche poetiſche Züge des Dramas auf's Spiel zu ſetzen. — Man muß nicht vergeſſen, daß man ſchwerlich dazu gelangt ſein würde, ſolche Axiome zu formuliren, hätte man nicht das von Meyerbeer mit ſo vielem Glanz und Ruhm erreichte Ziel als Ausgangspunkt angenommen.

Die Geſchichte der Kunſt lehrt uns, daß jede Schule durch das Princip ihr Ende findet, welches ihr das Daſein gab. Ihre Blüthe dauert nur ſo lange bis ſie die letzte Conſequenz dieſes Princips entwickelt hat, und von dieſem Augenblick an entfalten ſich neue Ideen, die demſelben Stamm entſprungen ſind, die nun wie eine zweite Generation die Initiative des Fortſchrittes ergreifen, und ihren Weg gehen bis ſie die vorhergehende Schule verdrängen, nachdem dieſe ihr letztes Wort geſprochen. Vom Ausdruck der Gefühle war man zum Streben nach Situationen übergegangen; nachdem das Intereſſe für die Situationen erſchöpft iſt, ſucht man es an die Charaktere zu feſſeln. Scribe ging in den für Meyerbeer geſchriebenen Gedichten nur darauf aus, eine große Zahl intereſſanter Situationen hervorzubringen, und es gereichte dies der Wahrſcheinlichkeit der Handlung und dem Intereſſe an den Charakteren zum Nachtheil. Dieſer Mangel berührte einen poetiſchen Genius verletzend, welcher voll ſchöpferiſcher Kraft dieſe Lücke in der Factur des muſikaliſchen Dramas nur empfand, um ſie in ſeinen eigenen Werken auszufüllen. Und wenn die Kritik ſeiner Gegner ſich angelegen ſein läßt, die Charaktere ſeiner Gedichte in einem ungünſtigen Licht zu zeigen, ſo ſehen wir gerade darin einen Beweis, der unſere Behauptung unterſtützt; denn wir finden kein früheres Beiſpiel, daß die poetiſche Bedeutung der Charaktere eines Librettos Gegenſtand einer ernſtlichen Unterſuchung geweſen wäre. Im höchſten Fall beſchäftigte man ſich damit, Unwahrſcheinlichkeiten zu rügen, die Situationen zu kritiſiren, keinem Kritiker aber konnte es in den Sinn kommen, die durchgängige Haltung von Characteren in einer Oper aufmerkſam zu analyſiren. Wagner erkannte, daß, indem man nur nach Situationen ſtrebte, man leicht in Gefahr kam, tragiſche Schönheiten und Nothwendigkeiten hintanzuſetzen, während man durch die Darſtellung von Charakteren und ihr Zuſammentreffen die Situationen von ſelbſt herbeiführt. Er legte es nicht wie Scribe darauf an, dieſe letzteren als äußerliche Begebenheiten und Umſtände aneinander zu reihen; er ließ ſie den Leidenſchaften entſproſſen, wie ſie im Innern des Menſchen wogen, den Gefühlen, welche ihn beſtimmen, welche das Weſen ſeiner Freuden und Schmerzen ausmachen. In der erſten Scene des Tannhäuſer iſt es der alleinige Wille des Menſchen, der, indem er von einem Gefühl ſich losringt und zu einem andern ſich flüchtet, genügt, um das Wunder hervorzurufen.

Die Wagner'ſche Schule, ſicherer fußend auf ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit, als auf ſeinen theoretiſchen Werken, obgleich ſeine literariſche Feder viel dazu beigetragen hat, veraltete Vorurtheile zu vernichten, iſt noch zu jung, als daß man eine Meinung über ihre weitere Beſtimmung feſtſtellen und ahnen könnte, in welchen Vorzügen ihre Größe beſtehe und welche Fehler ihre Umwandlung nöthig machen werden. Denn die Kunſt ſteht nie ſtill und hält ſich unter manchen Formen nur wie unter Zelten auf, die man auf der Bahn des Ideals errichtet und abbricht. Das aber kann man ſeit dem Entſtehen dieſer Schule mit guten Gründen behaupten, daß es eben ſo unmöglich geworden iſt, Werke von dauernder Lebensfähigkeit nach dem Muſter Meyerbeer's und Scribe's zu bilden und durchzuſetzen, als es nach dem erſten Erſcheinen des Robert unmöglich war, Opern nach jener früheren Form zu ſchaffen. Die Darſtellung von Charakteren, dieſe erſte Bedingung der Vollkommenheit für die Tragödie, wird es fortan auch für das muſikaliſche Drama ſein. Die in das Bereich der Muſik verpflanzte Schilderung von Charakteren macht die Wiedergeburt und Schöpfung eines deelamatoriſchen Styls unumgänglich nothwendig. Außer der Handlung manifeſtirt ſich der Charakter auf der Bühne durch das Wort. Darum legt Wagner ſo außerordentlichen Werth auf die intrinſeke Schönheit der Operndichtung.

Gluck verlieh der dramatiſchen Muſik allen Glanz, alle Majeſtät und Wichtigkeit des deelamatoriſchen Styls, während Piccini am alten Glauben feſthielt, der als Haupt-Lehrſatz aufſtellt, daß zur Kundgebung der Gefühle der melodiſche Ausdruck hinreiche, und es kann die ſo ausgeſprochene Meinung allerdings nicht abſolut widerlegt werden. Nur vergaß Piccini, daß das Gefühl ſich poetiſch in einen Gedanken concentriren kann, durch deſſen vollendete Tonfärbung und Deelamation es in einem höheren Grad von Intenſität wirkt und ergreift. Er verkannte, daß es ſich um eine Beſitznahme des poetiſchen Gedankens auf muſikaliſchem Gebiet handle. Die Zeit war einmal gekommen, in welcher unſere Kunſt dieſen Fortſchritt machen ſollte, und trotz der faſt beſtändigen Vortheile, welche Piccini in der Hitze des Kampfes über Gluck errang, war es der Letztere, welcher Herr des Schlachtfeldes blieb. Wenn jedoch

im Laufe der Zeit Gluck's Ruhm eben so in der Schätzung zunahm als der seines Gegners an Glanz verlor, so war der Sieg mehr ein proclamirter, als wirklich errungener. Gluck hatte siegreich die Fahne der Principienfrage aufgepflanzt, und der von ihm zuerst geebnete Pfad wurde von genialen Componisten erweitert, die seiner Spur folgten; die Menge aber ließ sich von dieser neuen Form wenig durchdringen. Sie bewunderte sie; diese Bewunderung wurde in manchen Fällen von Oben decretirt, in anderen durch Nebendinge hervorgerufen *), aber sie assimilirte sich diese Form nicht. Das Princip überwand wie ein Eroberer, und so behandelte man es denn auch mit Achtung, aber mit einer gewissen Zurückhaltung. Da erschien wie ein Meteor Rossini, und alle Sympathien insbesondere der eleganten Welt, welche in diesen Dingen lange Zeit den Ton angab, umringten mit ungetheilter Hingebung den Schwan von Pesaro. Somit trat Meyerbeer in einem Moment auf, wo der melodische und declamatorische Styl wie zwei Gewalten sich gegenüberstanden, jede reich an Titeln und Rechten, an Führern und Parteigängern. Er versuchte eine Ausgleichung beider. Obwohl er der alten Form der opera seria für immer ein Ende machte, fand er den Cultus der stereotypen Melodie im théatre Favart noch zu sehr in Blüthe, um es nicht für räthlich zu halten, mit dieser Macht zu unterhandeln, ihr in seinem Schaffen den nöthigen Platz zu gönnen, indem er sie, mit allerdings augenscheinlichen Modificationen, dem declamatorischen Styl beigesellte, vermählte, die Herrschaft an beide vertheilte, nichts destoweniger aber dem letzteren einen beträchtlichen Antheil am Werth seiner Werke zutheilte. Durch dies theilweise Adoptiren, durch diese Mischung wurde Meyerbeer den Nachfolgern Piccini's gefährlicher, als er es durch das gänzliche Ausschließen ihres Princips geworden wäre, und der Stern der italienischen Oper, welcher er zur Zeit, wo Robert erschien, mit Mühe Concurrenz machte, erblich seitdem immer merklicher. In diesem Augenblick kann man behaupten, daß der Ruhm dieses Theaters zum verglimmenden Docht geworden ist. Sagte doch ein geistreicher Pariser Kritiker im Lauf dieser Wintersaison, daß es sich nicht länger halten könne, da es zur Existenz eines Theaters drei Dinge bedürfe: ein Repertoir, Ausführende und ein Publikum. Nun fehle es aber der italienischen Oper zur Zeit an Componisten, die zu schreiben wissen, an Sängern, die singen können, und an einem Publikum, welches zu hören versteht. Eine These, die paradox klingen mag, die er aber scharfsinnig und überzeugend entwickelt. Als ein bestätigender Grund dafür läßt sich anführen, daß die italienischen Sänger, wo ihnen freie Hand dazu gelassen wird, wie in London und Petersburg, durch Aufführungen Meyerbeer'scher Opern sich einen letzten Ruhmesschimmer zu erhalten suchen, während früher ihre ganze Tradition eine so exclusiv-italienische war, daß noch vor zwanzig Jahren die Prophezeiung eines solchen Factums nur ungläubige Ohren gefunden haben würde. Ihr Ruf ist ruinirt durch die Pariser große Oper, welche unter Meyerbeer's Auspicien neue Forderungen an die Construction der Operntexte stellte, Geschmack und Verständniß des declamatorischen Styls verbreitete, in Ermangelung dessen man die reine Melodie ärmlich und trocken fand, besonders wie sie erschien, seit Rossini feierte und alle seine Nachfolger hinter der leidenschaftlichen Gluth, der gestaltungskräftigen Factur dieses Meisters zurückblieben. — Wagner, indem er es sich angelegen sein läßt, die Charaktere der Handelnden klar auszuprägen und zu gestalten, verfährt in Betreff des specifisch melodischen Princips nicht allein ausschließlicher als Meyerbeer, er gebraucht es sogar weniger als Gluck, wenn man melodischen Motiven, die aber in declamatorischer, speciell dramatischer Weise behandelt sind, den Namen Melodie streitig macht.

Man kann unseres Erachtens als entscheidende Merkmale der drei Epochen, welche die Oper durchlaufen hat und noch durchläuft, den Ausdruck des Gefühls, das Streben nach Situation, die Darstellung von Charakteren bezeichnen. Jede Metamorphose des Styls hat die Oper mit einem neuen Moment bereichert, ohne die früheren aufzuheben. Das Streben nach Situationen schließt den Ausdruck der Gefühle nicht aus, so wenig die Schilderung von Charakteren der Hervorbringung von Situationen oder dem Ausdruck des Gefühls hindernd in den Weg tritt. Die Meisten von Jenen, welche der vollendetsten Opernform ihre volle Bewunderung zugewendet haben, und mit Recht, kommen auf ganz natürlichem Wege in den Fall tabula rasa in Betreff alles Vorhergehenden machen zu wollen, und insbesondere rigoristisch in ihrem Urtheil gegen die Richtung zu verfahren, welche sie noch zu bekämpfen haben. Nichts destoweniger rechtfertigt diese glänzend ihre Ansprüche auf unsere aufrichtige Achtung und selbst emsiges Studium. Zu ihrem Nachtheil ist die Epoche, deren intellectuellen Anforderungen sie entsprach, noch nicht entfernt genug, um schon dem Bereich der Geschichte anzugehören, wie dies mit dem Ende des vorigen und dem Anfang unseres Jahrhunderts der Fall ist. Nur wer heute etwa vierzig Jahre zählt, kann sich der geistigen Atmosphäre jener Zeit erinnern und vermag sich den damaligen Zustand der Gemüther zu vergegenwärtigen, welcher diesen Genre

*) Namentlich bei der Vestalin von Spontini und Weber's Freischütz.

poetischer und musikalischer Literatur hervorrief, welcher die Ausschweifungen, wie man es hätte nennen mögen, der Ideen, Vorstellungen und Conceptionen verursachte und bedingte. Aber die jüngeren Kämpen, die sich um das neue Banner schaaren, berücksichtigen die tropischen Verhältnisse nicht, die moralische Temperatur, unter welcher jene Schöpfungen erblühten, deren Mängel sie so unangenehm berühren, um sie ungerecht gegen ihre Schönheiten zu machen. Es ist dies eine jeder Fortschrittsperiode, jeder Reform anhaftende Undankbarkeit; bei allen Verbesserungen und Vervollkommnungen kommt sie in den nöthigen Vorboten, den unvermeidlichen Vorbereitungen ganz natürlich zum Vorschein.

Wenn Rossini von der gegenwärtigen künstlerischen Bewegung in Deutschland unterrichtet wäre, gewiß! er würde seltsam lächeln, froh seines Dolce far niente sich im behaglichen Sessel dehnen und sich mit gewaltig klugen Augen erzählen lassen, daß er eines der seltenen Beispiele in der Kunstgeschichte sei, wie ein Künstler nicht allein seine Schule, sondern die ihr folgende und sie überbietende habe vergehen sehen, ohne seinen eigenen Ruhm zu überleben.

Aus Aachen.

Das Niederrheinische Musikfest zu Aachen ist vorüber; wir berichten zunächst über die beiden ersten Tage desselben. Das Programm der Aufführung am ersten Tage bestand aus Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" und aus Händel's „Israel in Aegypten". Die Aufführung selbst fand im Schauspielhause unter Direction des Hrn. P. v. Lindpaintner statt, die Sopran-Soli sang Frau Sophie Förster aus Berlin, die Alt-Soli Frau Johanna Findorff aus Crefeld (die Königin des Tages), die männlichen Solostimmen waren durch die HH. J. Schlösser vom Hoftheater in Mannheim (Tenor), Hofopernsänger J. B. Pischek aus Stuttgart und J. Büssel vom Aachener Stadttheater (Bässe) vertreten. Die Chöre waren besetzt mit 86 Sopranstimmen, 85 Altstimmen, 109 Tenören und 112 Bässen; dem Verzeichnisse nach — das Orchester bestand aus 53 Violinen, 16 Bratschen, 18 Violoncellen, 12 Contrabässen, 4 Flöten, 4 Clarinetten, 4 Hoboen, 4 Fagotten, 8 Hörnern, 4 Trompeten, 6 Posaunen, 1 Tuba und 2 Pauken. Die Aufstellung der Chor- und Orchestermassen gewährte einen imposanten Anblick.

Die Aufführung begann am 4ten Juni Abends 6 Uhr. Das Haus war nicht ganz gefüllt, in den höchsten Räumen nur in der Mitte besetzt und auf beiden Seiten leer. Der Totaleindruck des Ganzen war ein günstiger und beruhte im Händel'schen Oratorium auf der überwältigenden Kraft der Chöre, die vom städtischen Musikdirector, Hrn. Carl v. Turannyi, ganz vorzüglich eingeübt waren. Es ist dieser Umstand um so mehr hervorzuheben, als dieser stille Leiter während der Aufführung nicht mitwirkte. Ob zwischen dem Fest-Dirigenten und dem Chordirector bezüglich der Tempi stets volle Uebereinstimmung obgewaltet hat, ist zu bezweifeln, denn es kam z. B. der Doppel-Chor „Deine Rechte, o Herr, thut große und herrliche Wunder" wegen etwas übereilter Tempi nicht recht zur Geltung. Andererseits machte sich bisweilen von Seiten des Dirigenten ein Zurückhalten bemerkbar. Wenn dennoch die Chöre unerschütterlich fest blieben, so ist dies Hrn. v. Turannyi's unbestrittenes Verdienst, das selbst seine Gegner anerkennen müssen. Der mächtige Doppelchor: „das hören die Völker und sind erstaunt" riß die ganze Versammlung mit Recht zu Bewunderung und Beifallssturm hin.

Frau Findorff gewann gleich bei ihrem ersten Auftreten in der Arie „Und Frösche ohne Zahl bedeckten das Land" den Preis; an Schule fehlt es ihr jedoch noch. Frau Förster, eine geschulte Sängerin mit nur mäßigen Stimm-Mitteln, hatte in der Generalprobe sicherer und reiner gesungen, als in der Aufführung. Unter den Sängern errang Hr. Pischek die Palme in dem Duett für zwei Bässe „Der Herr ist ein starker Held". Es wurde diese Nummer stürmisch da capo verlangt und auch gesungen. Namentlich electerisirte Pischeks Triller am Schlusse des Musikstückes das große Publikum. Aber auch Hrn. Büssel muß man Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn auch seine Stimmmittel weniger mächtig sind. Das Duett für zwei Soprane zu Anfange des zweiten Theiles, gesungen von Frau Förster und Frl. Amalie Hartmann vom hiesigen Stadttheater, ist eben keine dankbare Aufgabe, daher das Publikum dabei kalt blieb. An dem Vortrage des Hrn. Schlösser, des Solo-Tenoristen, der meist Recitative zu singen hatte, ist außer seiner klangvollen Stimme seine sehr deutliche Textaussprache zu rühmen.

Von den Chören hebe ich nur folgende hervor: „Er sprach das Wort und es kamen unzählige Fliegen" mit der prachtvollen Orchesterbegleitung, den sehr charakteristischen „Er sandte dicke Finsterniß" und als Gegensatz den lieblichen „Aber mit seinem Volke zog er dahin". In dem Chore „Und vor dem Hauche Deines Mundes" waren die Tenöre von ganz vorzüglicher Klangwirkung.

Der zweite Tag des Musikfestes brachte folgendes Programm: Ouvertüre zur „Genueserin" von P. v. Lindpaintner, Finale des ersten Aetes aus

der Oper „der Vampyr" von demſelben, A-Dur-Symphonie von Beethoven; im zweiten Theile die Ouvertüre zu „Anacreon" von Cherubini und Mozart's Cantate „Davidde penitente". — Von den Lindpaintner'ſchen Compoſitionen zu reden, fällt uns ſchwer, da wir ſie unmöglich loben können. Als Motto könnte man jenes holländiſche Wort über dieſelben ſchreiben: „Jan, komm, kiddel mich" (Johann, komm, kitzele mich.) Der Text zu dem Finale iſt ganz in dem Style der Opern von altem Lug und Trug gehalten; Ausrufe wie: Ha! O! Luſt! Bruſt! Sonne! Wonne! ꝛc., ſind an der Tagesordnung. Hippolyt's Arie: „Nein (nein!! nein!!!) ich werde nicht unterliegen" iſt vor den Worten: „Dir Iſolda heiß ergeben — Leben — brechen — rächen — ewig, ewig lieb ich Dich!" mit einem obligaten Violoncello-Kitzel bedacht. Und dieſer ſüßliche alte Opernkram, der höchſtens dem Sänger zuſagt und der Eitelkeit des Componiſten ſchmeichelt, hat in den Proben bei weitem die meiſte Zeit in Anſpruch genommen. Es iſt wohl natürlich, wenn ein Componiſt ſeine eigenen Sachen mit beſonderer Vorliebe behandelt, es iſt dies ſogar ſehr ſchön, wenn die Werke nur der darauf verwendeten Muſe ſich verlohnen. Warum wählte man aber für ſolch ein Feſt nicht etwas Muſtergültiges? Es iſt traurig, wenn man am Ende aus Rückſicht für die Perſon des Feſt-Dirigenten nolens volens zu ſolchen Sachen greifen muß. — Eine Dame, die in der Hauptprobe zuerſt die Ouvertüre zur „Genueſerin" und darauf die zu „Anacreon" gehört hatte, ohne genau auf die Componiſten zu achten, ſoll zu Lindpaintner in ihrer Herzensfreude ganz unbefangen geäußert haben „aber wie unendlich viel ſchöner iſt doch die zuletzt geſpielte Ouvertüre, als die erſte" — ein Urtheil, das wir mit Freuden unterſchreiben. Wenn Inſtrumenten-Lärm Muſik wäre, ſo würde Lindpaintners Ouvertüre den Vorzug behalten. Cherubini's keuſche Muſe errang den Preis, denn nach dem Schluſſe der Ouvertüre folgte ein ganz aufrichtiger Applaus, der ſich ſehr wohl von einem gemachten unterſcheiden läßt.

Wir können auch Mozart's Davidde penitente nicht für ein Meiſterwerk halten, einmal weil es nicht in gleichem Style geſchrieben iſt, dann auch weil Text und Muſik nicht mit einander übereinſtimmen und das Ganze hinſichtlich des Kunſtwerthes in ſeinen einzelnen Theilen ſehr verſchieden iſt. Mozart hat hier der Soloſängerin viele Conceſſionen gemacht und dieſe ſuchte Frau Anna Coradori aus London in einem Umfange vom kleinen b bis zum dreigeſtrichenen d möglichſt auszubeuten. Frau Coradori hat eine ganz eigenthümliche Art zu ſingen, wie wir ſie von einer Sängerin erſten Ranges nie und nirgends noch gehört haben. Nach ihrem Geſange zu ſchließen iſt die Dame wenig muſikaliſcher Natur, denn es klingt derſelbe etwa ſo, als wenn Jemand mit klangvoller Stimme in einer Sprache lieſt, die er nicht verſteht. Es hat dieſer Geſang etwas Gewaltſames, Forcirtes; von deutlicher Textausſprache war keine Rede. Das Publikum ließ ſich von den Paſſagen vor der Schluß-Cadenz beſtechen und applaudirte ſehr lebhaft. Wie ganz anders wirkte der Geſang der Frau Findorff, die freilich nur aus dem benachbarten Crefeld zum Feſte gekommen war.

Hr. Schlöſſer, der ſonſt ſo wackere Tenoriſt, hatte das Mißgeſchick, in ſeiner Bravour-Arie: „Ich klagte dir die Wunden" herauszukommen, und war darob ein geſchlagener Mann.

Hr. P. v. Lindpaintner hat das Ganze mit Energie geleitet. Er iſt ein Virtuos im Dirigiren, hat aber auch das mit anderen Virtuoſen gemein, daß er gern glänzen will und deshalb auf Schein-Effect hinarbeitet. Am erſten Abend lieferte er hierfür einen Beweis durch das kleine Accelerando in der Gluck'ſchen Ouvertüre, in der zweiten Aufführung legte die Einleitung zu der Beethoven'ſchen Symphonie davon Zeugniß ab, die geradezu tändelnd klang. Die ſchönen, aus der Tiefe aufſteigenden Bäſſe, die mit Wucht und Nachdruck geſpielt werden müſſen, konnten trotz der zwölf Contrabäſſe und achtzehn Violoncells nicht die Wirkung hervorbringen, die ſie in gemäßigterem Tempo nie verfehlen. Auch das Allegro des erſten Satzes war zu lebhaft, dagegen das Allegretto getroffen. Das Scherzo ging gut, der letzte Satz ganz vorzüglich, und Muſiker wie Nichtmuſiker mußten ihrem Herzen durch anhaltenden Beifall Luft machen.

Doch Ende gut, Alles gut. Am Schluſſe der zweiten Aufführung wurden dem Feſtdirigenten Kränze zugeworfen, und der liebe, alte, freundliche Herr wußte dieſe ſo ſicher und verbindlich in Empfang zu nehmen, daß man ſah, wie dergleichen ihm nichts Neues war. Charakteriſtiſch iſt eine Aeußerung von ihm, die er nach der Soloprobe von „Israel in Egypten" that; er ſagte nämlich wörtlich: „Die Herren Sänger entlaſſe ich, indem ich die Herren Inſtrumentaliſten nach einer viertelſtündigen Pauſe zu einem Abendſchmaus, nämlich zu **meiner** Ouvertüre einlade."

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Eisleben. Unſer muſikaliſches Leben war ſeit unſerem letzten Bericht ein ununterbrochen reges und thätiges. In-

nächst ist der vier Opernvorstellungen — Barbier von Sevilla, Freischütz, Romeo und Julie und Die beiden Schützen — zu gedenken, welche die Halle'sche Operngesellschaft hier gab. Besonders gut fielen die italienischen Opern aus, da diese ein weniger starkes Personal verlangen. — Das diesjährige Stiftungsfest des seit März 1849 bestehenden hiesigen Musikvereins ward durch ein Vocal- und Instrumental-Concert unter Leitung F. G. Klauer's gefeiert. Das Programm enthielt: die fünfte (D-Moll) Symphonie von Gade, Schiller's Glocke mit melodramatischer Musik von Lindpaintner und Mendelssohn's Walpurgisnacht. Die Symphonie, die sehr sorgfältig einstudirt war, fand ebenso wie das Mendelssohn'sche Werk allgemeinen Beifall. Weniger war dies bei Lindpaintner's Composition der Glocke der Fall; die Auffassung des Gedichtes seitens des Componisten giebt hier wohl mancherlei Bedenken Raum. — Die Fürstl. Sondershausische Hof- und Kammersängerin, Frau Gervais-Weinrich gab ein Extra-Concert, in dem sie mit richtigem Verständniß und bedeutender Fertigkeit Arien von Weber, Rossini, Bellini und Donizetti vortrug. — In einer von F. G. Klauer veranstalteten Aufführung ward das vor Kurzem erst in des Componisten Wohnort Dessau gegebene neue Oratorium „Wolfgang von Anhalt" vom Organisten Seelmann (Schüler Fr. Schneider's) vorgeführt. Das Werk ist für Männerchor geschrieben und enthält in zwei Theilen eine Episode aus dem Leben des Fürsten Wolfgang von Anhalt. Es zeigt sich in dieser Composition die Fähigkeit ihres Schöpfers zum Dramatischen, sie ist frei von Gemeinplätzen und sehr charakteristisch. Besonders verdienen die Chöre Anerkennung wegen ihrer kräftigen und sangbaren Haltung. Die Partie des Wolfgang ist mit vieler Vorliebe behandelt, zwar anstrengend, doch sehr dankbar und mit Consequenz durchgeführt. Von ungleich besserer Wirkung würde das Werk bei scenischer Darstellung sein, obgleich es auch im Concertsaal gewiß überall, so wie hier, lebhafte Sympathie hervorzurufen vermag. Für deutsche Männergesangsvereine ist es sehr zu empfehlen, da sowohl die vocale als die instrumentale Seite nicht allzugroße Schwierigkeiten darbietet. Die Chöre verlangen eine starke Besetzung, außerdem sind fünf Baßsoli und ein Tenorsolo zu besetzen. Die Instrumentirung ist fein und charakteristisch und zeugt überall von der Gewandtheit des Componisten in der richtigen Verwendung der Mittel. — Schließlich noch die Bemerkung, daß auch bei uns Wagner's Musik bereits Boden gewonnen hat. Fast in jedem Gesellschafts- und Unterhaltungsconcerte werden Bruchstücke aus seinen Werken vorgeführt und resp. verlangt. Der Marsch aus Tannhäuser, das erste Finale, Elsa's Brautzug und das Brautlied aus Lohengrin haben hier eine öftere Aufführung mit stetem Beifall erfahren. — Demnächst wird Klauer Schumann's Pilgerfahrt der Rose am Pianoforte aufführen, auch hat derselbe die Leitung von zehn Gesellschafts-Concerten übernommen, deren jedes eine Symphonie neben meist classischen Ouvertüren und Gesängen bringen wird.

Lüneburg, im Mai 1854. Am 4ten dieses Monats fand in einer der hiesigen Stadtkirchen die Aufführung des Elias von Mendelssohn-Bartholdy statt. Der Sängerchor gehörte dem hiesigen Musikverein an, und war von dem Dirigenten Hrn. Louis Anger vortrefflich eingeübt. Die Soli leisteten Vorzügliches. Das Orchester entsprach vollkommen den Anforderungen der Jetztzeit. Alle Theile waren von einem höhern künstlerischen Interesse für das Gelingen der Aufführung beseelt, was bei der trefflichen, sicheren und geistvollen Leitung des Hrn. Anger auch nicht anderes zu erwarten war. Das Publikum zeigte während der mehrstündigen Dauer gespannte Aufmerksamkeit; der Eindruck war sichtlich bedeutend.

Leipzig. Die Gastspiele an unserem Theater werden immer zahlreicher. Keine Opernvorstellung findet seit den letzten Wochen ohne Gast statt. Der neueste Zulömmling von Ruf ist Hr. Steger von Wien. Er trat bis jetzt als Edgard in Lucia v. Lammermoor und in der zweiten von Saphir im Theater veranstalteten Soirée mit einem ungarischen Liede auf. Seine Stimm-Mittel sind so groß, wie uns keine anderen vorgekommen, doch haben sie offenbar in Folge des beispiellosen Uebernehmens des Organs schon bedeutend gelitten. An Gesangsbildung oder nur einigermaßen genügende Darstellung ist nicht zu denken — die meisten Sängerrunugenden finden sich hier vereinigt. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Tenorist Roger ist gegenwärtig in Weimar anwesend. Rubinstein aus Petersburg befindet sich gleichfalls dort.

Neue und neueinstudirte Opern. Franz Schubert's nachgelassene Oper: „Alfonso und Estrella" wird zum Geburtstag des Großherzogs am 24sten Juni in Weimar zum ersten Male aufgeführt werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musikdir. Tschirch in Gera hat von dem regirenden Fürsten Reuß das Prädicat als Kapellmeister erhalten.

Vermischtes.

Der bekannte Componist und Director des Tonkünstlervereins Julius Weiß, dem besonders die jugendlichen Pianisten für das erleichterte und mit Fingersatz versehene treffliche Arrangement der berühmtesten Compositionen von Haydn und Beethoven zum größten Danke verpflichtet sind, ist nach dem Tode seines Vaters, mit seinem Bruder Theilnehmer der Musikhandlung von Weiß geworden.

Intelligenzblatt.

SOCIÉTÉ NEERLANDAISE
POUR L'ENCOURAGEMENT DE L'ART MUSICAL.
25me Anniversaire.
GRAND FESTIVAL MUSICAL A ROTTERDAM,
Jeudi le 13, Vendredi le 14 et Samedi le 15 Juillet 1854,
dans la Grande Salle au NIEUWEWERK.

PROGRAMME:

Jeudi le 13 Juillet, à 7 heures du soir:

OUVERTURE (Composé pour cette occasion) de W. HUTSCHENRUYTER, Membre de mérite de la Société. (Sous la direction du Compositeur.)
ISRAËL EN EGYPTE, Oratorio de G. F. HAENDEL.

Vendredi le 14 Juillet, à 7 heures du soir:

LES SAISONS, Oratorio de J. HAYDN.

Samedi le 15 Juillet, à midi:

Le 145e PSEAUME, de JOH. J. H. VERHULST, Membre de Mérite de la Société.
GRAND CONCERT. (Dont le Programme sera annoncé plus tard.)
La 9me SYMPHONIE, avec **Choeurs**, de L. VAN BEETHOVEN.

Les **SOLOS** seront chantés par:

Mlle. **JENNY NEY**, *première Chanteuse de la Cour et du Théâtre de* Dresde (SOPRANO).
Mme. **S. OFFERMANS VAN HOVE**, de *la Haye* (SOPRANO).
Mlle. **C. H. DOLBY**, de *Londres* (CONTR' ALTO).
Mr. **G. ROGER**, *de* l'Académie Impériale de Musique à *Paris* (TÉNOR).
Mr. **J. B. PISCHEK**, *du Théâtre Royal de* Stuttgart (BARYTON).
Mr. **CARL FORMES**, *du Théâtre de* Londres (BASSO).

DIRECTEUR:

Mr. JOH. J. H. VERHULST.

Les **CHOEURS** en **l'ORCHESTRE** formeront un ensemble d'environ **900 Exécutans.**

LES RÉPETITIONS GÉNERALES
auront lieu le **LUNDI 10, MARDI 11** et **MERCREDI 12 JUILLET.**
Le festival sera terminé par
UN GRAND FEU D'ARTIFICE,
le **SAMEDI 15 JUILLET**, à 10 heures du soir.

Les détails des **Répétitions** et des **Festivités,** qui aurant lieu pendant la semaine, seront annoncés plus tard.

Prix des **Billets d'entrée** pour les **3 CONCERTS** de JEUDI, VENDREDI et SAMEDI **ƒ 12.50.**

Les personnes qui voudront s'en procurer sont priées de s'Adresser par *lettres affranchies* au Magasin de Musique de Mr. *W. C. DE VLETTER*, à *Rotterdam*, et d'ajouter à leur demande le montant des Billets.

LE COMITÉ.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Muſ. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Vierzigster Band. **№ 26.** Den 23. Juni 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: J. A. van Eyken, Op. 13. Fr. Kühmstedt, Op. 40. C. Decker, Op. 32. F. G. Klauer, Op. 15. — Dresdner Musik. — Aus Aachen (Schluß). — Reisebriefe aus Thüringen (Forts.). — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

J. A. van Eyken, Op. 13. Sonate Nr. 1 über den Choral: „Befiehl du deine Wege". — Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. f. l. 50.

Friedr. Kühmstedt, Op. 40. Sonate in A-Moll. — Erfurt, G. W. Körner. Pr. 1 Thlr.

Wir können es nur als ein gutes Zeichen ansehen, wenn jüngere Orgelcomponisten das Streben haben, in ihren Productionen die ziemlich engen Grenzen, welche der Orgel für den gottesdienstlichen Gebrauch gesteckt sind, zu überschreiten, wenn sie namentlich die Form der Sonate hierzu wählen, die dem Componisten nöthigt der Orgel eine möglichst freie, dem Instrumentalsatz sich nähernde Behandlung abzugewinnen; eine Form die bei aller Freiheit, welche sie gestattet, doch auch Gelegenheit giebt, musikalische Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, ja die zu einem wahren Prüfstein für diese, so wie überhaupt für die musikalische Reife und ästhetische Durchbildung des Componisten wird. Mit bloßer contrapunktischer Bildung und ohne ein bereits entwickeltes Formentalent ist auf diesem Felde gar nichts auszurichten. Die hohle Phrase, welche sich in Präludium und Fuge unter der Firma: „für gottesdienstlichen Gebrauch" ꝛc. viel bequemer versteckt und leider nur allzuhäufig breit macht, tritt in dieser, wir möchten sagen feiner organisirten Form der Sonate viel schärfer in ihrer nackten Blöße hervor.

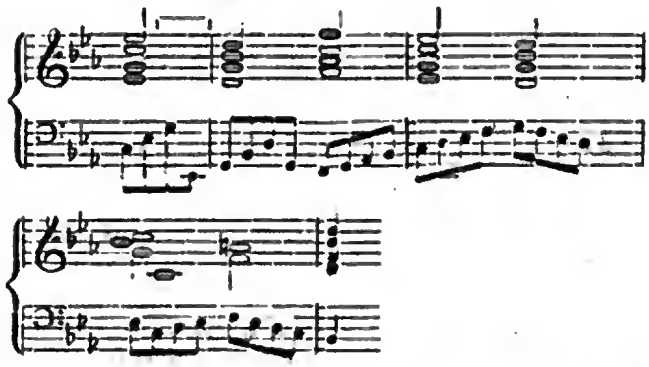
Treten wir mit diesen Anforderungen an die vorliegende erste Sonate des Hrn. van Eyken, so müssen wir allerdings bekennen, daß sie denselben nicht Stich hält.

Der erste Satz beginnt mit einem ziemlich trockenen, jedoch gut verarbeiteten Motive in C-Moll. Im Verlaufe dieses Satzes erscheint dann der auf dem Titel des Werkes genannte Choral, in Accorden von der rechten Hand geführt, während die linke Hand matte Contrapunkte dazu hören läßt.

Mit dieser einmaligen, vorspielartigen Durchführung des Chorals ist derselbe auch ein für allemal abgethan, denn die folgenden Sätze bringen jeder für sich wieder etwas Anderes. Die Fassung des Titels

hätte uns zunächst eine reichere Ausbeute dieser schönen Melodie erwarten lassen. Mendelssohn, der wie bekannt diese Form der Orgelcomposition in Aufnahme gebracht, hat in seiner sechsten Sonate eine Behandlungsart gewählt, die ihn wohl berechtigt hätte, den Choral: „Vater unser im Himmelreich" als den Kern des Ganzen zu bezeichnen.

Außerdem ist die Art der Benutzung des Chorals bei Hrn. van Eyken nicht immer gut zu heißen. Die sehr übelklingenden Octaven der vierstimmigen Harmonie der vorletzten Strophe der Melodie (Seite 4, Zeile 1) werden durch die contrapunktirende Achtelfigur des Basses durchaus nicht gemildert:



Die ersten acht Tacte des zweiten Satzes, Andante $\frac{4}{4}$, Es-Dur, sind recht hübsch und erregen in uns Hoffnungen, welche die Fortsetzung nicht in Erfüllung gehen läßt. Wollen wir auch den, den Gegensatz bildenden zweiten Gedanken an sich noch gelten lassen, so bemerken wir doch, daß derselbe nach 8 Tacten allmälig auf Abwege geräth, Seite 6, Zeile 1 seinen polyphonen Charakter ganz verliert und in reine Phrase verschwimmt. Der organische Zusammenhang fehlt überhaupt zwischen den einzelnen Bestandtheilen des ganzen Satzes. Das, dem Finale vorausgehende Intermezzo in C-Moll, $\frac{3}{4}$ Tact, ist nicht ohne eine gewisse Keckheit und kann gut gespielt auch leidlich wirken. Die Schlußfuge in C-Dur, deren Thema ziemlich gewöhnlicher Natur ist, kann als eine gute Arbeit bezeichnet werden. Am Ende derselben läßt der Componist die erste Zeile des Chorals in breiten Accorden mit obligatem Pedal noch einmal hören. Dieses unerwartete Erinnern an den längst vergessenen Choral hat jedoch mit dem Wesen der ganzen Fuge gar keinen Zusammenhang, und kommt uns daher in der That nicht anders vor, als das Erschrecken eines Zerstreuten, dem am Schlusse seiner Rede plötzlich einfällt, daß er doch wohl eigentlich etwas ganz Anderes hat sagen wollen. —

Anders verhält es sich mit der Sonate des Hrn. Kühmstedt, die wir nach unserer Ueberzeugung zu den besten Compositionen dieser Gattung zählen. Auch hier finden wir, daß dem ersten Satze eine Choralmelodie zum Grunde liegt. Das aus wenigen Noten bestehende Motiv desselben ist dem Anfange des gewählten Chorals: „Es wolle Gott uns gnädig sein" entnommen, das sich zu einem lang ausgesponnenen, interessanten Satze entwickelt, aus dem mit längeren Unterbrechungen die verschiedenen Theile der genannten Melodie, durch eine etwas stärkere Stimme sanft gehoben, im Tenor hervortreten.

Das Motiv im zweiten Satze in G-Dur ist frei gewählt, aber nach unserm Dafürhalten etwas zu breit ausgeführt. Die Krone des Ganzen ist ohnstreitig die den Schlußsatz bildende Fuge in A-Moll $\frac{4}{4}$ Tact, mit einem so interessanten wahrhaft reizenden Thema, wie es in Orgelfugen gewiß nur höchst selten angetroffen wird. Bei der Einführung desselben hören wir zugleich wieder den Anfang jenes Chorals, aus dem das Fugenthema sich leicht und sinnig entwickelt, gleichsam als wollte es uns nur über den Ursprung und innigen Zusammenhang mit dem ersten Satze aufklären, um dann sogleich seine eigene Bahn selbstständig zu wandeln.

Die Sonate ist für eine dreimanualige Orgel berechnet und fordert einen gewandten Spieler. Wir wüßten nicht was wir zu ihrer Empfehlung diesen Zeilen noch hinzuzufügen hätten.

D. H. Engel.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Constantin Decker, Op. 32. Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. — Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 1. 1 Thlr. 25 Sgr. Nr. 2. 1 Thlr. 15 Sgr.

Es dürften unter den Quartettcomponisten der Neuzeit nur Einzelne gefunden werden, die diese Musikgattung von der bedeutungsvolleren Seite aufgefaßt haben. Jene tiefere Conception, wie sie Beethoven bereits in seinen ersten Quartetten anbahnte, in den späteren dagegen zur bisher noch unerreichten Vollendung führte, wie sie Robert Schumann ferner mit seiner ihm eigenthümlichen Genialität erfaßte und auf Beethoven fußend in einem neuen Gewande erscheinen ließ, das zwar wegen seines kühnen Schnittes Viele befremdete, die Classisch-Halsstarrigen und Orthodox-Hoffärtigen zu einem lächerlichen Zelotismus aufstachelte, die freier Umherblickenden aber erkennen ließ,

daß die abweichende, befremdende Form nur der Ausdruck eines blos nach seelischen Zuständen schaffenden Geistes sei — jene tiefere Conception also ließ sich nur in ganz vereinzelt dastehenden Versuchen bemerken. Mendelssohn gab dieser Richtung sich nicht hin. Seine Leistungen auf diesem Gebiete tragen mehr das Gepräge eines Salons, in welchem man sich in feiner, gewandter Form geistreich unterhält. Sein Vorbild leuchtete Vielen voran, und ließ sie in den angeschlagenen Ton mit einstimmen, wenn es ihnen schon unmöglich war, den Reiz, den Mendelssohn seinen Quartetten zu geben wußte, auch nur annäherungsweise den ihrigen zu eigen zu machen. Die vorliegenden Quartette, von denen das dritte uns nicht mit zur Ansicht zugekommen ist, sind, was ihre Richtung betrifft, gleichfalls dem höheren Salonton zugewendet; Mendelssohn'scher Einfluß zeigt sich hier und da in deutlich erkennbaren Umrissen; auch an die Onslow'sche Art wird man erinnert, obschon das Trockene und Pedantische derselben weniger angeeignet als vielmehr wie eine Reminiscenz herbeigekommen scheint. Die Motive in diesen Quartetten sind nicht bedeutend und hervorstechend zu nennen, aber indem sie das Triviale verschmähen, wissen sie durch eine edle Haltung das Interesse zu fesseln, in angenehmer Form zu unterhalten und nicht ohne Bedeutung sein zu lassen, was gesagt wird. Die technische Arbeit stellt dem Componisten ein ehrenvolles Zeugniß aus; mitunter erscheint Manches zu weit ausgesponnen und zu viel Accent auf das Detail gelegt zu sein. Wesentlich verschiedene Physiognomie zeigen beide Quartette (D-Moll, A-Moll) nicht. Im ersten Satze des ersten Quartettes erscheint das zweite Motiv vorzüglich von schöner Haltnng; im Uebrigen ist in diesem Satze mehr die gute Arbeit hervortretend. Das Scherzo zeigt sich im Trio von gewählterer Haltung; das Adagio macht sich durch Cantilene und reichen harmonischen Ausbau geltend, gleichwie das Finale durch frische Lebendigkeit, ohne jedoch in seinem Gedankeninhalte von Bedeutsamkeit zu sein; das zweite Motiv hat entschieden Mendelssohn'sche Färbung. Der erste Satz des zweiten Quartettes hat mitunter trockene Arbeit, läßt aber auch Stellen von schönem, ausdrucksvollem Gesang vernehmen. Der erste Theil desselben ist anziehender, im zweiten wird man durch zu vieles Detail ermüdet; der erste arbeitet mehr im Großen und Ganzen. Das Adagio zeichnet sich durch eine äußerst zarte und ausdrucksvolle Melodie aus, die nicht blos von feiner Haltung sich zeigt, sondern auch von großer Innigkeit belebt ist. Nur dem darin vorkommenden Andantino läßt sich wenig Bedeutung abgewinnen, es ist zu trocken und grübelnd. Das Scherzo macht außer seiner Lebendigkeit auf keine geistige Bedeutung Ansprüche; das Finale rangirt unter den Stücken, die in angenehmer Form zu unterhalten wissen, eine tiefere Beantheiligung des Geistes und des Herzens aber nur in weiter Entfernung durchblicken lassen. —

Em. Klitzsch.

Instructives.

Für die Orgel.

F. G. Klauer, Op. 15. Praktische Vorschule für das Orgelspiel, eine Sammlung stufenweise fortschreitender Manual- und Pedal-Uebungen. — Eisleben, Georg Reichardt. Pr. 15 Sgr.

Der Verfasser bemerkt in der kurzen Vorrede zu diesem Werkchen, daß die meisten unserer Orgelschulen, bei allen ihren sonstigen Uebungsstoffen, doch selten eine hinreichende Anzahl vorbereitender Manual- und namentlich Pedal-Uebungen enthalten, was ihn veranlaßte durch Zusammenstellung der vorliegenden Uebungsschule einem fühlbaren Mangel abzuhelfen. Dieselbe beschränkt sich denn auch nur darauf, dem angehenden Orgelspieler zuerst eine Anzahl von zwei- drei- und vierstimmigen Manualübungen zu geben, welche auf nur sieben Druckseiten höchst zweckmäßige und zugleich interessante Beispiele enthalten, die größtentheils aus den Werken älterer Meister gewählt, in progressiver Folge geordnet und mit zweckmäßiger Applicatur versehen sind. Sodann folgen die ausgeführteren Uebungen für Pedal; für den regelmäßigen Wechsel der Füße auf verschiedenen Tasten; für den Unter- und Uebersatz der Füße; für den Wechsel der Füße auf denselben Tasten; Uebungen für das Nachrücken; für die Anwendung von Spitze und Absatz; Wechseln von Spitze und Absatz desselben Fußes auf derselben Taste; für das Gleiten des Ballens von einer Obertaste zur andern. Den Schluß bilden ein und zweistimmige Soloübungen für Pedal, und einige Choralsätze aus guten Meisterwerken gewählt.

Den Notenbeispielen sind die erforderlichen kurzgefaßten Regeln für den Spieler vorgedruckt, so daß dieses höchst praktische Werkchen, das nur eine Vorschule zum Orgelspiel sein will, dennoch durch seine Zweckmäßigkeit die Anschaffung jeder größeren und kostspieligeren Orgelschule entbehrlich macht, da dem Spieler alles darin geboten wird, was er zum Studium guter Orgelcompositionen zu wissen nöthig hat.

Durch das Abstreifen alles Entbehrlichen und das Vermeiden aller Weitschweifigkeit wird die Anschaffung dieses billigen Werkchens besonders Musikinstituten und

Seminarien sehr leicht gemacht, denen wir es zur fleißigen Benutzung für den Unterricht bestens empfehlen.

Die äußere Ausstattung des Werkchens ist lobenswerth.

D. H. Engel.

Dresdner Musik.

Louis Eller.

Ich beeile mich, Sie auf die Erscheinung eines jungen Künstlers aufmerksam zu machen, welcher voraussichtlich in der musikalischen Welt noch oft, und auf ehrenvolle Weise genannt werden wird, und ich freue mich, der Erste sein zu können, welcher Louis Eller in Deutschland begrüßt, und zwar in seinem Vaterlande, das ihn noch kaum dem Namen nach kennt.

Durch einen glücklichen Zufall ist dieses bedeutende Talent bei uns in Dresden gleichsam neu entdeckt worden. Louis Eller kam direct von Pau im südlichen Frankreich (Depart. Basses Pyrenées) und war auf der Durchreise nach seiner Vaterstadt Gratz. Einige hiesige Kammermusiker lernen den bescheidenen jungen Mann bei der Prüfung jener vortrefflichen Geigen kennen, welche der Dresdener Kammermusikus Schlick für die hiesige Kapelle baut — man hört ihn, und veranstaltet sogleich eine musikalische Soirée vor eingeladenen Künstlern und Kunstfreunden, um Louis Eller erst im engeren Kunst-Kreise bekannt zu machen; eine zweite und dritte Soirée folgt, und gestern Abend hörten wir den trefflichen Künstler in einem Concert im Theater. Er spielte den ersten Satz des Beethoven'schen Violineconcertes, (mit der Cadenz von David) eine von ihm componirte „Corrente" (im Genre der Chopin'schen Impromptus) und gab nach stürmischem Beifall und wiederholtem Hervorruf, noch einen „Valse diabolique" von seiner Composition, der ganz besonders geeignet war, die Vorzüge seines Spieles in das hellste Licht zu setzen. — Ich habe Gelegenheit gehabt, in den, von den hiesigen Kammermusikern und von Hrn. Blaßmann ihm zu Ehren veranstalteten Soiréen (welchen auch die HH. Kapellmeister Reißiger, Concertmeister Lipinski und Oberregisseur Fischer u. A. beiwohnten) eine größere Reihe von eigenen wie fremden Compositionen von Louis Eller vortragen zu hören, unter denen, außer den oben erwähnten, namentlich Eller's Ausführung seiner „Paraphrase des Hugenots", seiner „Méditation" (über ein Thema von Haydn) „Airs espagnols", „Rhapsodie hongroise" und eine brillante „Arpeggien-Etude" die größte Anerkennung sich erwarben.

Was bei Eller namentlich hervorgehoben werden muß, ist eine überraschende Weichheit und Sangbarkeit seines Tones, eine höchst elegante und erstaunlich sparsame Bogenführung, und eine wohlthätige Ruhe und Solidität des Spieles, verbunden mit aller der Fertigkeit und Eleganz, welche ein Violinvirtuos unserer Tage entfalten muß, wenn er überhaupt auf die Höhe der Zeit und ihrer Technik sich erheben will. Eller's Gesang auf der Geige hat eine herzgewinnende Lieblichkeit, ohne manierirt zu sein; der Ton und die Spielart sind allerdings nicht die großartigsten, die ich gehört habe — mitunter wäre auch etwas mehr Wärme und Leidenschaftlichkeit im Vortrag wünschenswerth, eine Bemerkung die ich übrigens nur in Bezug auf den Vortrag des Beethoven'schen Concertes mache, dessen trockene Auffassung und kühle Wiedergabe höhere Anforderungen überhaupt nicht befriedigen konnte — aber dafür besitzt Eller das Eigenthümliche einer reinen künstlerischen Individualität, die bei der großen Anzahl unserer heutigen „Dutzendspieler" immer seltener wird, sowie eine geschmackvolle Einfachheit des Vortrages, welche mich lebhaft an die Spohr'sche Schule erinnerte.

Der ganze Entwickelungs- und Bildungsgang Eller's ist so eigenthümlicher Art, daß sich schon daraus auf eine bedeutende Subjectivität schließen läßt. Eller ist fast durchaus Autodidakt, er hat sich ohne gleichmäßig gebotene künstlerische Anleitung, ja fast ohne Vorbild, aus sich heraus selbstständig entwickelt. — Im Jahre 1820 in Gratz geboren, erhielt er in der dortigen Musikschule durch Kapellmeister Hysel den ersten Unterricht. Als neunjähriger Knabe spielte er schon zum ersten Male öffentlich im Prüfungsconcert des Steyermärkischen Musikvereins mit vielem Beifall. Er konnte aber seinem unzweifelhaften Berufe und seiner Neigung nicht folgen, sondern mußte als Chorknabe in den dortigen Kirchen singen. Nach einigen Jahren gelang es ihm, sich von diesem Dienste loszumachen und nach Wien zu gelangen, wo er im Jahre 1836 sich zum ersten Male in einem Concerte zugleich mit Döhler hören ließ. Schon damals zeichnete er sich durch Reinheit und Sicherheit, gute Bogenführung, und große Geläufigkeit bei einfachem und geschmackvollem Vortrage aus. Eller konnte aber in Wien nicht bleiben; er wurde in Salzburg angestellt und wirkte dort als Concertmeister und Lehrer. Von da begann er seine erste größere Kunstreise durch Ungarn und Kroatien, und kehrte erst 1842 nach Gratz zurück, um bald darauf, unter durchaus nicht günstigen Umständen, eine Wanderung durch die Schweiz und das südliche Frankreich nach Paris anzutreten. Ohne Empfehlung und Unterstützung konnte er aber in Paris kein Concert zu Stande bringen. Er kehrte nach Gratz zurück (1845) und gab nur in seiner Vater-

stadt und in Triest mehrere Concerte. — Doch bald trieb es ihn nach Frankreich zurück. Er hielt sich zuvor längere Zeit in Nord-Italien auf, und fand später namentlich in Toulouse eine überaus günstige Aufnahme. Dort war es, wo ein von seinem Spiel enthusiasmirter Kunstfreund ihm das erste gute Instrument, einen Stradivarius, den er noch jetzt besitzt, zum Geschenk machte. Nach mancherlei Widerwärtigkeiten, welche ihm, wie allen Künstlern, die Revolutionen von 48 und 49 bereiteten, gelang es ihm endlich 1850 sein erstes Concert in Paris zu geben, welches von den überraschensten Erfolgen begleitet war, obgleich auch jetzt noch sein Ruf sich im Ausland nicht verbreitete, da Eller offenbar es nicht verstand, seine Erfolge „auszubeuten", ein Compliment, welches man dem Künstler und Menschen aus voller Ueberzeugung machen kann. — Eller's leidende Gesundheit, die seine Studien und Kunstreisen leider öfters unterbrach, zwang ihn, sich in das südliche Frankreich, in die Pyrenäen-Bäder zu begeben. Er nahm seitdem seinen Aufenthalt in Pau, wo er, neben Concerten, auch regelmäßige Quartett-Soiréen veranstaltete. Von hieraus machte er eine Kunstreise durch Spanien und Portugal, die brillanteste, die ihm bis jetzt zu Theil ward. Er concertirte mit großem Erfolg in Madrid, Saragossa, Barcelona, ꝛc. und errang überall den ungetheiltesten Beifall. Er spielte mit seinem Freunde Gottschalk in Madrid bei Hof, und dann gleichfalls am Hof von Lissabon, wo ihm allenthalben die schmeichelhaftesten Beweise der Anerkennung zu Theil wurden. Er kehrte hierauf nochmals nach Paris zurück, spielte mit Sauzay, Franchomme und Seghers in Quartetten, ꝛc. und begab sich von da nach Pau zurück, wo er bis jetzt sich aufgehalten hat.

Die vielfach widerwärtigen und ungünstigen Verhältnisse seines Lebens, seine zarte und schwächliche Gesundheit, sowie der Umstand, daß Eller, mit Ausnahme von wenigen Concerten in Paris, bis jetzt fast nur an Orten und in Ländern gespielt hat, von woher uns selten oder nie musikalische Nachrichten zukommen, machen es erklärlich, daß er in Deutschland noch fast ganz unbekannt ist. Vielleicht trägt auch hierzu der komische Umstand bei, daß die Franzosen seinen Namen längere Zeit consequent mit dem von Heller verwechselt und ihn seltsamerweise in ihren Berichten auch so geschrieben haben! —

Ich bin der festen Ueberzeugung, daß Louis Eller, wenn er im Herbst von Gratz zurückkehrt und, wie er beabsichtigt, im nächsten Winter seine erste Kunstreise durch Deutschland antreten wird, allenthalben mit großer Theilnahme aufgenommen, und mit sicherem Erfolge auftreten wird. Außer den oben erwähnten Vorzügen seines Solospieles ist noch hervorzuheben, daß er, zufolge seiner künstlerischen Ruhe und seines fast elegisch weichen und gesangreichen Tones, ein vortrefflicher Quartettspieler ist — ein Vorzug, den bekanntlich nur wenige Virtuosen besitzen.

Mögen diese ersten kurzen Nachrichten dazu beitragen, vorläufig auf ihn aufmerksam zu machen, obgleich, wenn Louis Eller erst öfter in Norddeutschland aufgetreten sein wird, er unzweifelhaft seinen eigenen ruhmvollen Weg am Besten sich selbst bahnen wird.

Dresden, 13ten Juni 1854. Hoplit.

Aus Aachen.

(Schluß.)

Am dritten Festtage (6sten Juni) war das Haus gefüllt, aber nicht überfüllt. Hr. P. v. Lindpaintner wurde vom Orchester und von einem sehr glänzenden Publikum festlich empfangen. Das Concert wurde mit Mendelssohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum eröffnet. Es ist zu bekannt, mit welchen Feinheiten Mendelssohn seine Compositionen überhaupt und insbesondere wieder seine Concert-Ouvertüren einzustudiren wußte, um noch ein Wort darüber zu sagen, es kann deßhalb nicht auffallen, wenn wir sagen müssen, daß wir diese Ouvertüre vom Leipziger Gewandhaus-Orchester vollkommener gehört haben; abgesehen davon, daß eine feststehende Kapelle ganz anders zusammengreift, als eine combinirte Orchester-Masse, die verhältnißmäßig aber deßhalb weit weniger wirkt. Die Ophicleide fehlte und war mit einer Tuba, die jene nicht ersetzen kann, besetzt. Jene wohlbekannten, originellen Töne, welche der Ophicleide bei der Wiederkehr des Haupt-Motivs zuertheilt sind, traten nicht genug hervor, die zu haltenden Töne klangen viel zu matt. Im Schluß-Accorde machte eine übermüthige Elfin, in Gestalt einer Flöte, noch zu guterletzt einen Sprung nach der kleinen Septime, (d), wodurch das Dissonirende dieses Intervalles recht veranschaulicht wurde, denn trotz des Pianissimos klang sie noch lange im Ohr nach und man konnte zu keinem ruhigen Abschlusse kommen.

Hr. Schlösser sang darauf eine Tenor-Arie von B. Lachner, eine unendlich süßliche Composition in dem wohlbekannten Style endlosen Liebesjammers. Hr. Schlösser kam damit wieder zu Ehren und hatte Gelegenheit seine klangvolle Stimme in allen Schattirungen dem höchlichst entzückten Publikum vorzuführen, was denn auch am Schlusse den wohlverdienten Beifall mit Freuden zollte. Einige Textproben: „Die

einzig Eine" — „Du liebst mich noch — um Mitternacht". — „Undine, ach Undine! mit thränenfeuchter Miene". — „Du liebst mich noch, sprach sie, und sah zu mir herauf". —

Hr. v. Turanyi, ein gründlich durchgebildeter Musiker, spielte das Beethoven'sche Es-Dur-Concert auswendig, mit Sicherheit und Präcision, auf einem Concert-Flügel von vorzüglich schönem Klange aus der Fabrik des Hrn. Kleus in Düsseldorf. Am Schlusse wurden Hrn. v. Turanyi Blumenkränze zugeworfen, die wir ihm um so herzlicher gönnten, da er in Aachen nicht immer auf Rosen zu gehen scheint, der Dornen der lange vorhergegangenen Gesangproben zum Musikfeste gar nicht zu gedenken.

Frau Johanna Findorff aus Crefeld brachte in der Scene und Arie für Alt aus der Oper „Donna Caritea" von Mercadante ihre schöne, weil weiche, volle und biegsame Stimme erst recht zur vollen Geltung. Diese Dame, welche zwei Jahre hindurch in Mailand ernsten Studien obgelegen hat, besitzt einen Contra-Alt (vom kleinen g bis zweigestrichen es, auch $\overline{\overline{g}}$) wie er sich gegenwärtig in Deutschland kaum noch vorfinden möchte. Frau Findorff sang die Scene und Arie von Mercadante italienisch. Bei ihrem Gesange in deutscher Sprache bemerkten wir bisweilen ein Trennen der zusammengehörigen Sylben, deßhalb unsere Bemerkung in voriger Nummer, daß es ihr noch an Schule fehle. Wir müssen ihre gebildete Stimme und ihre musikalische Natur noch besonders hervorheben, um nicht mißverstanden zu werden. Hiermit schloß die erste Abtheilung.

Es folgte ein Violin-Concert in D-Moll, componirt und vorgetragen von Hrn. Vieuxtemps. Gut componirt und noch besser gespielt. Am Ende des ersten Satzes, der im großen Style gehalten ist, tritt die Harfe hinzu, während die Violoncells, um 2 Octaven tiefer, mit der Solo-Geige unisono gehen, was eine eigenthümliche Klangwirkung hervorbringt. Daran schließt sich gleich ein originelles Scherzo, eine Art Tarantelle in Rondo-Form mit einem Pastorale als Mittelsatz, das auch als Composition ganz besonders hervortritt und von Hrn. Vieuxtemps ganz meisterhaft gespielt wird. Das Adagio bietet dem Spieler Gelegenheit, seine Kunst in getragenen Tönen zu zeigen und, was mehr sagen will, auch Empfindungen zu wecken. Der letzte Satz ist echt französisch und das Thema desselben, im Style eines Nationalliedes oder einer Hymne, trug der Componist äußerst pikant und, wie das Ganze, mit vollendeter Meisterschaft vor. Das Concert ist dankbar für den Spieler und zugleich interessant für den Musiker. Hr. Vieuxtemps blieb der König des Tages. Doch hätten wir statt „Le streghe" von Paganini, die Hr. V. als vorletztes Stück des Abends vortrug, lieber eine andere Composition gehört, da wir dasselbe von Paganini selbst noch vollkommener gehört haben.

Frau Förster trug nun die Kirchen-Arie für Sopran (?) von Alessandro Stradella vor. Wo dürfte diese Arie jetzt fehlen? — doch: sie ist schön und Frau Förster sang sie gut und weit glücklicher, als ihre Partie im Händel'schen Oratorium; der ihr gespendete Beifall war ein wohlverdienter.

Hr. Pischek, wie es schien ein Liebling des Publikums, trug eine Baß-Arie aus der Oper „Hans Heiling" von Marschner mit großer Lebendigkeit, aber fast übertrieben vor, denn er schrie bisweilen entsetzlich und agirte, als ob er auf der Bühne wäre. Man freut sich heut zu Tage wirklich, wenn man einmal einen Ton ohne Bebungen aushalten hört. Ein berühmter Sänger mit so seltenen Stimm-Mitteln wie Hr. Pischek sollte immer und überall mit einem guten Beispiele vorangehen und sich keine Uebertreibungen zu Schulden kommen lassen, da sie nichts weniger als schön sind. Die Marschner'sche Composition auf einen schauerlichen, katzenjämmerlichen Text ist bekanntlich sehr frisch, markig, charakteristisch und außerdem noch interessant instrumentirt. Einige Textproben: „Du hast so selig, so überschwenglich selig mich gemacht" — „Weh! ich sterbe bei dem Gedanken — fasse mich" — „Ich liebe Dich von Herzen — mit Schmerzen — liebendem Herzen — mit tausend Schmerzen — (warum nicht mit 100,000?) — bangen — hangen — so lieb' ich Dich".

Frau Coradori sang die große Scene und Arie „Abscheulicher" aus Beethoven's Fidelio im Ganzen befriedigend. Wie schön Frau Coradori ist (denn von der Beethoven'schen Composition zu reden, hieße Eulen nach Athen tragen), haben wir wegen Kurzsichtigkeit unserer leiblichen Augen nicht bemerken können, doch haben wir ihre besonders ansprechende Toilette von Sachkennern gebührend würdigen gehört. Und, siehe da: sie fing damit wohl alte und junge Vögelein zum großen Applaudiren ein, wozu mein freundlicher Nachbar die treffende Bemerkung machte: „Viel Lärm um Nichts". Der Frau Coradori Gesang ist nichts weniger als schön zu nennen. In der Donizetti'schen Arie aus Torquato Tasso, in welcher Hr. Staps aus Brüssel das Clarinett-Solo mit verdientem Beifall vortrug, und die sie in der letzten Abtheilung sang, würgte sie erst das zweigestrichene h, dann $\overline{\overline{c}}$ und endlich auch noch $\overline{\overline{\overline{d}}}$es heraus, welches Schlingen jedesmal mit einer starken Seitenbewegung des Halses verbunden war. Der Triller der

Frau Coradori wirkt sehr unangenehm und wird einem musikalisch gebildeten Ohr auf die Dauer unerträglich. — Die HH. Pischek und Büssel wiederholten zu Anfang der dritten Abtheilung das prächtige Duett für zwei Bässe aus „Israel in Egypten", und wir müssen gestehen, daß Hrn. Büssel's Stimme, wenn auch weniger kräftig als die des Hrn. Pischek, doch edler und anspruchsloser klang. Den Beschluß des Abends machte Händel's großer, gewaltiger Doppel-Chor zu Anfang des zweiten Theiles: „Moses und die Kinder Israel sangen also zu dem Herrn, sein Lob ausrufend: Ich will singen meinem Gott, denn er hat geholfen wunderbar. Das Roß und den Reiter hat er in das Meer gestürzt." Er wurde mit Begeisterung dirigirt, gesungen, gespielt und angehört, und bildete den würdigsten Abschluß des Abends, wie des ganzen, dreitägigen Festes, auf welches wir später nachträglich noch einige Rückblicke werfen wollen. Hier sei nur noch erwähnt, daß bei den letzten Accorden des Händel'schen Chores ein papierner Regen aus den Wolken des Schauspielhauses fiel, der von den Damen und Herren mit den weißen Handschuhen begierig aufgefangen wurde; auf einem zierlichen Octav-Blättchen, ein Tropfen im Regen, stand ein Festgedicht zu Ehren des Dirigenten. Man ging im Ganzen allgemein befriedigt nach Hause.

Reisebriefe aus Thüringen.

II.

Weimar.

(Fortsetzung.)

Die Weimarer Concerte. — Vieuxtemps. — Opernverhältnisse. — Euryanthe, Tannhäuser und Lohengrin. — Götze. — Der musikalische Geist in Weimar.

Ist auch das Weimarer Orchester für die Opern-Aufführungen hinreichend stark genug besetzt (obgleich eine gute Harfe z. B. noch vermißt wird) so dürfte doch eine Vermehrung des Streichquartettes, ꝛc. und namentlich der Bässe und Mittelstimmen für die Concerte wünschenswerth sein. Die Concert-Verhältnisse scheinen überhaupt in Weimar noch nicht so geregelt zu sein, als man im Interesse der Musik wünschen möchte, da durch die trefflichen Resultate der Oper hinlänglich bewiesen ist, welche Vortheile der modernen Kunst unter Liszt's Direction daraus hervorgehen müßten, wenn das Concertwesen in Weimar gleichen Schritt mit der Oper halten könnte. Welches die Gründe sind, daß Weimar noch nicht das Institut regelmäßiger Abonnement-Concerte besitzt, wissen wir nicht, doch sollte man diese Frage nicht zu lange offen lassen, zumal gerade jetzt allenthalben über die Stabilität und theilweise über die Rückschritte renommirter Concert-Institute mit seltener Uebereinstimmung geklagt wird. Weimar sollte auch hier mit gutem Beispiel vorangehen; es wäre, wie keine Stadt, gerade jetzt berufen, auch im Concert-Wesen, wie in der Oper, bahnbrechend voranzuschreiten, neue Programme aufzustellen und neue Gesichtspunkte zu eröffnen, obgleich diese Mission durch die Aufführung der Orchesterwerke von Berlioz, Wagner, Liszt, Raff, ꝛc. bereits so weit erfüllt wurde, als unter den gegenwärtigen beschränkten Verhältnissen möglich war. Hier ist aber dem Liszt'schen Streben noch eine bedeutende Aufgabe zur ruhmvollen Lösung gestellt, welche er sicher lösen wird, wenn man von anderen Seiten seinen künstlerischen Intentionen mit jener Bereitwilligkeit entgegenkommt, welche sie in vollem Maße verdienen. Das Weimarer Concert-Publikum ist natürlich kleiner, als das Opern-Publikum; ein entsprechendes Concert-Local scheint noch nicht vorhanden, ꝛc. doch sind das Alles Hindernisse sekundärer Art; durch die sich am wenigsten ein Künstler von dem Range Liszt's würde abhalten lassen, die Reform des Concert-Wesens durch einen geregelten Cyclus von Abonnement-Concerten zu übernehmen, wenn die zu solchen Instituten nothwendigen Unterstützungen und Garantien erst vorhanden sind.

Die Concerte, welche ich in Weimar zu hören Gelegenheit hatte, waren sehr interessanter Art. Zwei derselben liegen allerdings außer dem Bereich der Kritik, da sie am Hof stattfanden, doch kann ich mir nicht versagen, ihrer Programme wenigstens Erwähnung zu thun, da ich, (vielleicht mit Ausnahme von Detmold, wo bekanntlich u. A. an der Aufführung von Berlioz „Romeo und Julie" der Fürst zu Lippe und die Prinzessinnen selbst Theil nahmen) keinen Hof in Deutschland nennen könnte, welcher solche Concert-Programme aufzuweisen hätte.

Am Gründonnerstag fand in der Weimarischen Schloßkapelle ein Kirchenconcert vor einem eingeladenen Publikum statt, welches der Weimarer Gesangverein unter Direction des Musikdir. Montag unterstützte. Es kamen die neuedirte achtstimmige Motette von Bach „Bleib bei uns", des Sanctus aus der Missa Papae Marcelli von Palestrina, ein sechsstimmiges Crucifixus von Lotti, ein „Adoramus" und „Ecce quomodo" von Gallus, das Responsorium aus dem „Officium hebdomadae sanctae" von Palestrina, das bekannte Miserere von Allegri und der achtstimmige 43ster Psalm von Mendels-

fohn zur Aufführung. Das war doch wahrhaftig „Vergangenheits-Musik" genug!

Zwei weitere Nummern aber griffen lebendig in die Gegenwart ein. Zunächst der 8te Psalm, angeblich von Reicha componirt — doch wollte man wissen, daß der Psalm von einem kunstgebildeten, allerhöchsten Mitglied des Weimarer Hofes componirt sei, wodurch unser Interesse erhöht wurde. — Die andere Composition, welche uns in ihrer Einfachheit und Tiefe mit wunderbarer Gewalt ergriff, war das Ave Maria von Liszt, welches der Meister selbst an der Orgel begleitete. Wo man irgend Gelegenheit hat, sollte man nicht versäumen dieses herrliche Kirchenmusik-Stück, welches keine außerordentlichen Mittel, sondern nur Reinheit und Präcision verlangt, zur Aufführung zu bringen. Es war das erste Mal, daß ich Liszt als Kirchen-Componisten kennen lernte, da mir sein Pater noster und seine Missa noch unbekannt sind. Doch ging aus diesem Ave Maria schon hinlänglich klar hervor, wie tief sich Liszt in den musikalischen wie religiösen Geist der alten Kirchentonmeister versenkt hat, und wie er auch hier nicht nur Bedeutendes leisten wird, sondern schon Bedeutendes geleistet hat. —

Das Miserere von Allegri ist bekanntlich jenes Musikstück, von welchem man erzählt, daß es Mozart während der Aufführung niedergeschrieben habe. — Daß diese musikalische That, über die man Wunder geschrien hat, eigentlich gar nichts sagen will, wurde uns beim Anhören sehr klar. Das Miserere hat mindestens sechs, wenn nicht noch mehr Verse, Wiederholungen sind genug darin, und es wird so langsam und gedehnt gesungen, daß ein gewandter Contrapunktist es schon nach dem ersten Verse ohne Anstoß nachschreiben könnte — wievielmehr, wenn man sechs und mehr Verse zum Nachschreiben, zur Correctur und Ausfüllung hat. — Diese ganze Anekdote reducirt sich mithin auf eine musikalische Kleinigkeit, die Mozart gewiß spielend vollbracht hat, die aber ein Zopf dem Anderen, als etwas Außerordentliches, mit offenem Munde nachzubeten für dienlich fand! — So geht es mit vielen Wunderdingen der guten, alten Zeit. Bei Licht betrachtet ist das Wunderbare daran gar nicht zu entdecken. — — — —

Das zweite große Hof-Concert fand im brillanten Concert-Saal im Schlosse statt. Es kamen zur Aufführung: Eine Instrumental-Introduction über Motive aus Berlioz „Benvenuto Cellini" von Stör; „Le jeune patre Breton" von Berlioz, von Frau Milde wahrhaft lieblich vorgetragen; und Tasso, lamento e trionfo, symphonische Dichtung von Liszt. Ueber letztere nächstens Ausführliches. — Außerdem spielte Vieuxtemps sein neuestes großes Violinconcert in 4 Sätzen, seine Romanze und Tarantelle und Le Streghe von Paganini. Frau Pohl trug ein Harfen-Solo vor und übernahm die obligate Harfe in Vieuxtemps' Concert.

Das dritte Concert war ein öffentliches. Die Großherzogliche Hofcapelle gab es am ersten Osterfeiertag im Theater, unter Mitwirkung von Vieuxtemps und Frau Pohl. — An Orchester-Compositionen hörten wir die Ouvertüre zu Struensee von Meyerbeer; die gewaltigste und größte Ouvertüre, die Berlioz geschrieben hat, zum König Lear; und Mazeppa, symphonische Dichtung von Liszt. — Berlioz „Lear" und Meyerbeer's „Struensee" sind bekannt und besprochen genug. Liszt's „Mazeppa" aber kam hier zum ersten Male zur Aufführung, und wirkte allgemein auf das Schlagendste und Gewaltigste. Es ist ein geistiger Schwung und ein dämonischer Zug in diesem Orchesterstück, der wahrhaft hinreißt, noch ganz abgesehen von der Form, die hier, wie in allen symphonischen Dichtungen Liszt's mir durchaus neu und wahrhaft epochemachend erscheint. Das wird gewaltigen Lärm und vieles Wehgeschrei unter der musikalischen Reactionspartei hervorrufen, wenn diese genialen Orchesterdichtungen erst einmal in die Welt hinaus kommen! das ist einmal wieder etwas, wo Einem das Herz aufgeht. In diesen Stücken ist Leben und Zündstoff genug, um die ganze Fluth langweiliger „Concert-Ouvertüren" nach altem Styl auf einmal über den Haufen zu werfen! —

Kleine Zeitung.

Aus Görlitz liegt uns ein ausführlicher Bericht über ein am 25sten März daselbst stattgehabtes Concert vor, dem wir folgende Notizen entnehmen. Das Orchester unter Musikdirector Klingenberg's Leitung war durch Mitglieder der fürstlich Hohenzollern'schen Kapelle verstärkt. An Orchesterwerken kamen zur Aufführung: die Ouvertüre zu „Tell" von Rossini und eine Symphonie von Max Seifrig (Mitglied der F. H. Kapelle); ein ganz respectables Werk, das allgemeine und wohlverdiente Anerkennung fand. Sehr befriedigend waren die Solovorträge der HH. Kapellisten Max Seifrig und Oswald (Concertino für Violine und Violoncell), Tägerhuber (Divertissement für Hoboe) und Klotz (Phantasie eigener Composition für Ventilhorn). Die in diesem Concert zu Gehör gebrachten Gesangsstücke waren: ein Ave regina mit Orchesterbegleitung von Klingenberg — ein Kirchenstück von guter Wirkung — und verschiedene mehrstimmige Gesänge von Taubert und Mendelssohn, sämmtlich in sehr lobenswerther Weise ausgeführt.

Gera. Am 30sten Mai veranstaltete, zur Vorfeier des Geburtstages des Fürsten Heinrich zu Reuß, unser tüchtiger Musikdir. W. Tschirch dem zahlreich versammelten Publikum ein genußreiches Concert. Im ersten Theil kam die so oft besprochene, aber hier noch nie gehörte, und daher Spannung erregende Ouvertüre zur Oper „Tannhäuser" von R. Wagner, unter der sichern und energischen Direction des Concertgebers, nach Möglichkeit zu lobenswerther Darstellung. Im zweiten Theil spielte der Concertgeber mit reicher Färbung, seelenvollem Schwung und eigenthümlicher Intensität seines weichen Anschlags das schöne Mendelssohn'sche „Capriccio concertante" und erwarb sich hiermit allgemeinen Applaus, so wie später durch Kullak's „La Gazelle". Zum Schluß kam die neuste Tondichtung für Männergesang und Orchester des Concertgebers „Die Zeit" zur Aufführung. Diese Composition ist Erzeugniß eines gereiften Geistes, der mit tiefer Innerlichkeit das Gedicht erfaßt und in schöner formeller Abrundung, wohlthuender Klarheit der melodischen wie harmonischen Behandlung zur völligen Anschauung bringt. Von besonderer Schönheit ist das Terzett „Lauschend an der Zukunft Quelle". Hier ist die seelenvolle Verschmelzung der drei Stimmen, durch eine poetisch wogende Figur der Instrumente angenehm unterstützt, von besonderer Wirkung. Nicht weniger ergreifend ist der großartige, in sichern kräftigen Rhythmen gehaltene Schlußchor mit wechselnden Soli, wodurch viel Schattirung für den Reiz der Klangwirkung entsteht. Da die Aufführung unter des Concertgebers gewohnter sicherer und umsichtiger Direction, unterstützt von 70 eifrigen Sängern so wie 36 Instrumentisten, nach möglichster Vollendung präcis und gut schattirt zu Gehör kam, so ward natürlich diese Composition wie Alles mit dankbarer Anerkennung vom Publikum aufgenommen. Ö.

Bern, den 9ten Juni 1854. Gestern hörten wir hier in der Heiligengeistkirche Mendelssohn's „Paulus", der vor einiger Zeit schon in Basel zur Aufführung gekommen. Mit diesem Oratorium hat die hiesige Musikgesellschaft ihren Plan, jedes Frühjahr ein größeres Tonwerk aufzuführen, in's Leben treten lassen und ängstliche Gemüther, die ein Gelingen desselben bezweifelten vollständig beruhigt: der Versuch gelang vortrefflich und die Theilnahme des Publikums war eine glänzende, ermuthigend für die Zukunft. Der Fleiß, die Liebe und Begeisterung welche der Verein an den Tag gelegt, ward reichlich belohnt und er darf mit Selbstvertrauen vorwärts schreiten. Die Chöre gingen glatt weg, nirgends geschleppt; mit Feuer und Kraft die einen, mit Zartheit die andern und haben gewaltigen Eindruck gemacht. Auch dem Orchester dürfen wir die volle Anerkennung nicht versagen. — Die Soli waren folgendermaßen besetzt: für die Sopranpartie hatte man Frl. K. Kiefer (die schon früher erwähnt) gewonnen; zum erstenmal im Oratoriengesang sich versuchend, hat die geist- und gemüthvolle Sängerin ihre Aufgabe wacker gelöst. Die Altpartie sang Frl. Rohrdorf aus Zürich, hier schon bekannt vom letzten Schweizerischen Musikfeste. Den Charakter ihrer Stimme möchte ich mit den Worten bezeichnen: Mutterliebe, Maria. — Ihr Gesang hat mich schauern gemacht; die Sängerin muß ein reiches, poetisches Gemüth in sich tragen. Das Tenorsolo war besetzt durch Hrn. Kirchhof, Musikalienhändler, von dessen Vortrag wie Rühmliches sagen müssen; nur eine gewisse Nonchalance trat hier und da hervor und sein Recitativ schien uns zu liedermäßig aufgefaßt. Uebrigens müssen wir froh sein, daß er seine Dienste nicht versagt. Vom Sänger des Paulus, Vicar Grosjean aus Biel will ich Ihnen nur sagen, daß er sich sichtlich bemühte seine schwierige Partie zu bezwingen: er war weder Saulus noch Paulus. Vor allem aber heben wir hervor die treffliche Leitung des Hrn. Methfessel. Manches Hinken und Unebne in einigen Recitativen des Paulus war nicht seine Schuld. —

Die Tonschöpfung selber ist eine interessante Erscheinung unserer Zeit einestheils insofern, als man diese so viel als eine unchristliche verlästern hört; anderntheils insofern, als die Form der Oper, welcher die sinnlich ausgeprägtere Darstellung der Charaktere und der Handlung eigen, die Form des Oratoriums immer mehr in den Schatten drängt. Zu Gunsten der letztern möchte ich kurz anführen, daß sie mir vorzugsweise geeignet scheint, eine weltbewegende Idee zu schildern, sofern diese in unserm Bewußtsein wurzelt und wir mit den Trägern derselben und den Situationen der Entwicklung vollständig betraut sind. Die Stoffe sind entweder religiöse oder nationale. — Vielleicht findet sich Gelegenheit dies Thema in einem besondern Artikel weitläufiger zu besprechen. — Damit ich's nicht vergesse: der Verein für „altclassische" Musik der, wie leicht zu denken, von seiner einseitigen Richtung immermehr abzukommen scheint, führt in einigen Wochen „die letzten Dinge" von Spohr auf. Ich bin sehr neugierig darauf.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Der Singverein in Celle führte, unter Leitung seines Musikdirectors Stolze, am 28sten März Fr. Schneider's „Weltgericht" auf, und am 12ten Mai Mendelssohn's Acs Trio in E-Moll, Op. 66, für Pianoforte, Violine und Violoncell, Mozart's Es-Dur-Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, die ersten Nummern aus dem Freischütz und Andreas Romberg's: Das Lied von der Glocke. Unterstützt wurde das zweite Concert von den Hannoverschen Kammermusikern HH. Kayser, Violine 1; Krollmann, Violine 2; Heinemeyer, Viola; Prell, Violoncell und Hyber, Contrabaß. Beide Concerte aber von Frl. Laura Börngen.

Am 17ten Juni kam in Halle unter Leitung des Musikdirectors Thieme das „Weltgericht" zum Besten der Hinterbliebenen des Componisten zur Aufführung. Es wirkten dabei fast sämmtliche musikalische Kräfte der Stadt, ein Theil der herzogl. Hofkapelle und die Kammersänger Pielke und Krüger aus Dessau, so wie mehrere andere zum Provinzial-

Liedertafelfeste in Halle an diesem Tage zusammengekommene fremde Sänger aus Berlin, Dessau, Magdeburg, Cöthen ꝛc. mit. Die Ausführung war im Ganzen eine wohlgelungene und das Publikum hatte sich sehr zahlreich betheiligt, so daß die geräumige Kirche ganz gefüllt war.

Auszeichnungen, Beförderungen. An die Stelle des abgegangenen Hrn. Witt ist Hr. Marpurg in Königsberg Theaterkapellmeister daselbst geworden.

Todesfälle. Am 13ten Juni in der Frühe, zu derselben Stunde, wo ihr Gatte von der Welt schied, starb die Wittwe von Albert Lortzing, Regine Rosine, geb. Ahlers, früher selbst darstellende Künstlerin; sie hatte ihre letzten Lebensjahre in stiller Zurückgezogenheit zugebracht, nur dem Andenken an den Gatten und der Liebe ihrer Kinder lebend. Das vom Vorstand der k. Kapelle, den HH. Taubert und Ries, ihr schriftlich gegebene Versprechen, ihr und ihren hülfsbedürftigen vier Kindern die Einnahme eines Concertes zuzuwenden, um sie für die, dem Wittwen- und Waisenfonds der k. Kapelle gezahlten 200 Thlr. zu entschädigen, blieb bis zu ihrem Tode unerfüllt. (B. M.-Z. Echo.)

Vermischtes.

Der Cölner Männergesangverein hat nach seiner Rückkehr aus London beschlossen, aus den Erträgen seiner zweiten Fahrt den Betrag von tausend Pfund Sterling der Centraldombau-Vereinskasse zuzuweisen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

J. G. Stowiczek, Op. 22. Der fröhliche Zecher. Gedicht von Kopisch, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. 5 gGr.

Das Lied ist für Baßstimme geschrieben. Es trägt einen heiteren volksthümlichen Charakter, und wenn das darin Gesagte auch keineswegs neu ist, so wird es doch Liebhabern von dergleichen derb-komischen Gesängen willkommen sein.

Ed. Suhr, Tongemälde für Sänger und Sängerinnen. „Daß du mich liebest" von Heine; „der Neugierige" von Heine; „Erkenntniß" von Alf. Meißner. Für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. In einem Hefte, 20 gGr.

Diese „Tongemälde" sind nichts als Lieder oder wenn man will Romanzen oder dergleichen. Hr. Suhr hat dieselben „seinen Schülern" gewidmet, er ist also Gesanglehrer und wahrscheinlich auch selbst Sänger. Um so unbegreiflicher ist es, wie Jemand, der doch gewiß Gesangstücke aller Art in großer Menge schon unter Händen gehabt hat, so formlos, ungewandt und dilettantisch schreiben kann. Daß sich auch keine Spur von Talent und Erfindungskraft in den Gesängen zeigt, wollen wir dem Componisten nicht zum Vorwurf machen, denn dafür kann er nicht, wenn er auch besser thäte unter solchen Umständen das Componiren ganz zu lassen — daß aber sogar kein Geschick hier vorhanden, daß er für das Pianoforte schreibt ohne das Instrument im Geringsten zu kennen und mit seiner in der unbeholfensten Form auftretenden Talentlosigkeit vor die Oeffentlichkeit tritt, das verdient eine Zurechtweisung. Auch die Singstimme ist keineswegs entsprechend gesetzt, auch sie macht höchst komische Capriolen. Es steht demnach dieses Opus noch weit unter Gumbert, Krebs u. s. w. und nicht einmal der flachste Dilettantismus wird daran Wohlgefallen finden können. Nicht wenige Druckfehler sind hier bei der Correctur stehen geblieben.

F. X. Chwatal, Op. 103. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen 15 Sgr.

Die drei Lieder heißen: „der Thautropfen" von O. v. Redwitz; „Fühlst Du wohl so etwas von Liebe für mich?" (altes Lied) und „Furcht vor Amor" von Ritter Brann v. Braunthal. Singenden Dilettanten, die gerade keine hohen Ansprüche machen, werden sie willkommen sein, da sie im Ganzen sangbar und gefällig sind. Einige unmotivirte Textwiederholungen und nicht ganz singemäße Betonungen, sowie das oft in den bekannten Figuren begleitende Pianoforte beeinträchtigen die Lieder nicht wenig.

E. F. Kauffmann, Schöne Rohtraut. Gedicht von Ed. Mörike, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Stuttgart, Ebner. 36 Kr.

Es scheint dieser Gesang das Product eines Dilettanten zu sein, der sich bestrebt etwas mehr zu leisten, als Dilettan-

ten in der Regel möglich. Ohne auf besondere Originalität Anspruch machen zu können, ist dieser romanzenähnliche Gesang ansprechend und wird gut gesungen von einer wenn auch nicht nachhaltigen doch nicht unangenehmen Wirkung sein.

Jul. Melchert, Op. 29. Kriegers Abschied vom Liebchen. Gedicht von Dr. Wachs, für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Niemeyer. ⅓ Thlr.

— — —, Op. 30. Ein Blumenstrauß, gepflückt von Scheurlin's auserwählten Gedichten, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. Compl. ⅓ Thlr.

Es läßt sich von diesen Liedern wenig Gutes sagen, nur daß sie von der Verlagshandlung sehr geschmackvoll ausgestattet sind. Die Musik erhebt sich wenig oder gar nicht über die flachste Alltäglichkeit; die Melodien sind, was man im gewöhnlichen Leben „leierig" nennt, die Begleitungen nichtssagend und dilettantisch. Das Opus 30 ist auch für Alt oder Bariton zu haben.

Max v. Heßling, Op. 7. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Niemeyer. Nr. 1. ⅓ Thlr.

Die drei Lieder heißen: „Die Reise in's wärmere Land", „Im Wald" und „Das eigene Herz". Das uns vorliegende erste Lied, gedichtet von A. v. Kiesheim, verräth das Bestreben des Componisten, etwas Besseres zu schaffen. Er vermeidet Trivialitäten, unnöthige Textwiederholungen, falsche Declamation, kurz den ganzen Compositions-Apparat talentloser oder stehen gebliebener Componisten. Die Motive sind in diesem Liede einfach und in anständigem Ton gehalten, wenn auch bezüglich der Erfindung nicht gerade hervorragend, die Begleitung ist charakteristisch und nicht alltäglich. Sängern, die Mehr und Besseres verlangen, ist dieses Liedchen zu empfehlen.

G. Barker, Der Auswanderer, frei nach dem Englischen der Lady Dufferin gedichtet von Dr Sigismund Wallace, für eine Singstimme mit Pianoforte. Hamburg, Niemeyer. 1½ Thlr.

Das aus dem Englischen übertragene Gedicht steht an poetischen Werthe ungleich höher, als die etwas sehr dilettantische, wenig besagende Musik, die nicht selten dem Sinn der Textesworte geradezu widerspricht. Das Werkchen ist von der Verlagshandlung hübsch ausgestattet und mit deutschem und englischem Texte versehen.

K. E. Hering, Op. 29. Gemsjägerlied, von Bürde, für eine oder drei Baßstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Dresden, Ad. Brauer. 7½ Ngr.

Ein im Volkston gehaltenes, an sich wenig bedeutendes Lied mit einer nicht immer sehr geschickten oft überladenen und doch leer klingenden Begleitung. An überflüssigen Textwiederholungen fehlt es nicht und wenn das Lied nicht ein Op. 29 wäre, würden wir dem Componisten rathen, sich über die Anforderungen, die man gegenwärtig an ein gutes Lied stellen darf und muß, etwas näher zu unterrichten und überhaupt noch tüchtige musikalische und ästhetische Studien zu machen.

J. Hoven, Op. 46. Sieben Gedichte aus dem neuen Frühling von Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 25 Ngr.

So tüchtig und anerkennenswerth im Ganzen das künstlerische Streben Hoven's zu nennen ist, so tragen doch diese — wie fast alle — Compositionen desselben den Stempel des Dilettantismus in der Form, während die Gedanken zuweilen ganz hübsch, doch keineswegs originell und hervorragend sind. Oft stößt man auf große Plattheiten, nicht selten will der Componist mit seiner Musik recht Vieles und Gutes sagen, aber gerade, wenn er diese Absicht hat, scheint ihm alle die Productionskraft zu verlassen, die sich bei Stellen zeigt, wo er sich mehr gehen läßt und einen höheren Schwung nicht nehmen will. Die Singstimme ist fast allenthalben geschickt behandelt, das Pianoforte verräth jedoch nur zu oft den Dilettanten. Es bewegt sich die Begleitung entweder in hergebrachten und abgenutzten Figuren und gewöhnlichen Harmonien oder sie wird ungeschickt und wirkungslos. Die Lieder dieses Heftes heißen: Frühlingsblüthen; Süßes Elend, bittere Lust; Wen ich liebe; Ein Meer von blauen Gedanken; Des Waldes Kapellmeister; Königin und Page; Hatte schon dieselben Träume. — Eine ganz hübsche Idee ist es, daß das letzte Lied eine Reminiscenz des ersten ist.

J. Hoven, Op. 47. Sechs Lieder von Chamisso für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 1stes Heft, 20 Ngr. 2tes Heft, 25 Ngr.

In diesen dem heiteren Genre angehörenden Liedern hat der Componist fast überall den vom Dichter angeschlagenen Ton richtig getroffen, sie werden deshalb gern gesungen und gehört werden. Das erste Heft enthält: Die Müllerin, Der Müllerin Nachbar und Die Sterbende — das zweite: Katzennatur, Minnedienst, der Zopf.

National- u. Volkslieder, die beliebtesten russischen, für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 20. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Wir haben bereits mehrfach dieser interessanten Sammlung gedacht. Vorliegende Nummer enthält das moskowsche Zigeunerlied: „Du kannst nicht glauben ꝛc."

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. F. Peters, *Bureau de Musique in Leipzig.*

Bach, Jean Séb., Ouverture oo Suite en Ré majeur (D-dur) pour 2 Violons, Viola, Basse, Timballes, 2 Hautbois et 3 Trompettes, publiée penr la première fois par *S. W. Dehn.* No. 3. 12 Thlr. 10 Ngr. Partition 1 Thlr. Parties 1 Thlr. 10 Ngr.

Beethoven, L. van, Graod Concert No. 2 pour Piano arrangé avec 2 Violons, Viola et Violoncelle et augmenté d'one Cadence par *C. Czerny.* Op. 19. 2 Thlr.

Eschmann, J. Carl, Sonate im leichten Style für Pianoforte. Op. 33. 20 Ngr.

Jaell, Alfred, La Prima-Donna. Valse de *Jullien*, paraphrasée pour Piano. Op. 30. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Collection complète des Quintuors pour 2 Violons, 2 Violas et Violoncelle. Edition nouvelle toute correcte. No. 1—10 séparés. 11 Thlr. 10 Ngr.
No. 1. (Es), No. 2. (Anno 1768: B), No. 3. (Anno 1773: B), à 1 Thlr 10 Ngr. No. 4. (Anno 1782: C-m.), No. 5. (Anno 1787: C), No. 6. (Anno 1787: G-m.), No. 7. (Anno 1790: D), No. 8. (Anno 1791: Es), à 1 Thlr.
Supplement de Quintuors avec un Instrument à vent:
No. 9. (Pour la Clarinette, 2 Violons, Viola et Violoncelle, ou pour 2 Violons, 2 Violas et Violoncelle: A), 1 Thlr. 10 Ngr. No. 10. (Pour le Cor, Violon, 2 Violas et Violoncelle, ou pour Violon, 2 Violas et 2 Violoocelles, 1789: Es), 1 Thlr.
— —, Cette Collection complète. 10 Thlr.
— —, Misericordias Domini, für 4 Singstimmen, 2 Hoboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Bass. Neue Ausgabe. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Partitur 25 Ngr. Singstimmen 10 Ngr. Orchesterstimmen 15 Ngr.
— —, 2 Quintuors de Violon, arrangés pour Piano à 4 Mains par *H. Enke.* (Arrangés pour la première fois pour Piano à 4 Mains.) No. 1, 2 (Es, B), à 1 Thlr. 5 Ngr.

Rode, P., Accompagnement de Piano, ajonté par *F. Hermann* aux 24 Caprices en forme d'Etudes pour le Violon seul dans les 24 Tons de la Gamme. (Nouvelle Edition, adoptée au Conservatoire de Leipzig et soigneusement revue et corrigée par *Ferd. David.*) 2 Thlr.

Spohr, Louis, 3 Lieder (nebst englischer Uebersetzung) für 2 Soprane mit Pianoforte-Begleitnng. 20 Ngr.
Dieselben einzeln:
No. 1. Ermnnterung (Encouragement), 7½ Ngr. No. 2. Sonntagsfrühe (Sundaymorn), 7½ Ngr. No. 3. Frühlingslied (Lent-Song), 10 Ngr.

Voss, Charles, Légéreté. Impromptu-Etude pour Piano. Op. 170. No. 2. 20 Ngr.
— —, Un Moment d'Illusion. Improvisation pour Piano. Op. 176. 20 Ngr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
***Breitkopf & Härtel** in Leipzig.*

Chernbini, L., Missa pro defonctis. Requiem. (C-moll.)
Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Klavierauszug zn 4 Händen ohne Worte. 2 Thlr.

David, F., Cadenzen zn Beethoven's Violin-Concert, Op. 61. 10 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 12. Comala. Dramatisches Gedicht nach Ossian.
Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte. 1 Thlr. 15 Ngr.
Klavierauszug zu 4 Händen ohne Worte. 2 Thlr. 15 Ngr.

Graun, C. H., Der Tod Jesu. Cantate im Klavierauszug. Neue Ausgabe. 2 Thlr.

Haydn, J., 12 Symphonien für Orchester in Partitur. No. 1. Es-dur. No. 2. D-dur. à 1 Thlr. 10 Ngr.

Joachim, J., Op. 5. Drei Stücke für Violine und Pianoforte. 1 Thlr 5 Ngr.

Lnmbye's Tänze für das Pianoforte. No. 118. Kehraus-Galopp, 5 Ngr. No. 119. Carolina-Polka, 5 Ngr. No. 120. Aona-Polka-Mazurka, 5 Ngr. No. 121. Augusta's Erinnerungs-Polka, 5 Ngr. No. 122. Amor und Psyche, Walzer, 15 Ngr.

Stranss, H., Op. 6. Idylle für das Pianoforte. 10 Ngr.
— —, Op. 7. Sechs Phantasiebilder für das Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Tulou, 30 Duos pour 2 Flûtes. Classées progressivement. Liv. 4. Op. 14. Trois Duos faciles. Liv. 5. Op. 11. Trois Dnos faciles. à 1 Thlr.

Veit, W. H., Op. 7. 3me Quatuor pour 2 V, A. et Vlle. arr. poor le Piano à 4 mains par l'Anteur. 1 Thlr. 20 Ngr.

Wagner, R., Chorstimmen zur Oper: Lohengrin. 2 Thlr. 15 Ngr.

Wieniawski, J, Op. 4. Tarantelle ponr le Piano. 20 Ngr.

In unterzeichnetem Verlage erschien:

Suppé, F. v., Ouverture zu „Dichter und Bauer" einger. f. Pianof. (von *C. F. Brunner*) zweihänd. 15 Ngr.; vierhänd. 22½ Ngr. — Für Orchester 2 Thlr. 15 Ngr.

München. ***Jos. Aibl,*** *Musikalienhandlung.*

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreund

Begründet von

Robert Schumann.

[Jahrg. 21]

Einundvierzigster Band.

Juli bis December 1854.

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Berlin, P. Cornelius in Wei[illegible] W. H. Engel in Merseburg, G. Flügel in Neuwied, A. Gathy in Paris, F. Gleich in [illegible]ig, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, J. Heller [illegible] Prag, L. Kindscher in Cöthen, F. G. Klauer in Eisleben, C. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler [illegible] Königsberg, F. Liszt in Weimar, O. Lorenz in Winterthur, A. Müller in Darmstadt, G. Nauer[illegible]rg in Halle. R. Pohl in Weimar, G. Pressel in Tübingen, J. Raff in Weimar, A. G. Ritter in [illegible]agdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, J. Schäffer in Berlin, [illegible] Schlönbach in Leipzig, R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber[illegible] Berlin, Sobolewski in Bremen, C. Tyszkiewicz in Paris, R. Wagner in Zürich, C. F. [illegible]itzmann in Berlin, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. — [illegible]A. m.

Leipzig,
bei Bruno Hinze.

Inhaltsverzeichniß zum 41sten Bande der neuen Zeitschrift für Musik.

I. Leit-Artikel.

Hoplit, Betrachtungen über die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft. I. Artikel. S. 25. 37. 45. II. Art. 233. 252.

Liszt, Franz, Bellini's Montecchi und Capuletti. 13.
— — —, Boieldieu's Weiße Dame. 89.
— — —, Donizetti's Favoritin. 57.
— — —, Schubert's Alfons und Estrella. 101.
— — —, Clara Schumann. 245
— — —, Wagner's Fliegender Holländer. I. 121. II. 133. III. 145. IV. 157. V. 169.

Wagner, Richard, Gluck's Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis. (Mit einer Notenbeilage). 1.

II. Kritisches und Polemisches.

Hoplit, Zur Rehabilitation der Original-Recitative zu Mozart's Figaro. S. 113.
— —, Die Arrangements des Lohengrin. 277.
— —, Robert Volkmann's Werke. 48.
Historische Musik von **R. P.** 221.
Klitzsch, Emanuel, Franz Liszt's neueste Pianoforte-Compositionen. 269.
Mittheilungen über musikalische Zustände in Polen von **G. R.** 280.
Musikalisch-Culturhistorisches aus Wien von **Cs.** 216. 225.
Sobolewski, Skizzen. I. 184. II. Nach Aufführung des Tannhäuser. 279.

III. Recensionen.

Bach, Otto, Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Wien, Müller's Wittwe. — Recension von D. H. Engel. S. 19.

Beethoven's Symphonien, nach ihrem idealen Gehalte, mit Rücksicht auf Haydn's und Mozart's Symphonien, von einem Kunstfreunde. — Dresden, Brauer. — Recens. von J. Rühlmann. 114.

Bibl, Andr., Op. 24. Zwölf Präludien in den gewöhnlichen Dur- und Molltonarten, für die Orgel oder Physharmonika. — Wien, Spina. — Recens. v. D. H. Engel. 151.

Brosig, Moritz, Op. 11. Drei Präludien und zwei Postludien für die Orgel. — Breslau, Leuckart. — Recens. von D. H. Engel. 151.
— — —, Op. 12. Vier Orgelstücke. — Breslau, Leuckart. — Recens. von D. H. Engel. 151.

Büchner, Em., Op. 16. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Leipzig, Whistling. — Recens. von F. G. 260.

Dessauer, J., Op. 60. Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. — Wien, Mechetti. — Recens. v. F. G. 269.

Duvont, J. Fr., Op. 13. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. — Rotterdam, W. C. de Vletter. — Recens. von E. Klitzsch. 235.

Enckhausen, Heinr., Op. 87. Tonstücke für die Orgel. — Hannover, A. Nagel. — Recens. von D. H. Engel. 151.

van Eyken, J. A., Op. 12. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Amsterdam, Thenne und Comp. — Recens. v. F. G. 261.

Flügel, Gust., Op. 36. Sonate für das Pianoforte, (Nr. 5, G-Dur). — Leipzig, Breitkopf und Härtel. — Recens. von Emanuel Klitzsch. 77.

Grützmacher, Fr., Op. 11. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, C. F. Kahnt. — Recens. v. F. G. 260.

Hauschild, Ernst, Ueber den sogenannten rhythmischen Choral. — Mühlhausen im Elsaß, J. P. Rißler — Recens. von D. H. Engel. 278.

Jansen, F. Gust., Op. 6. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. — Recens. v. F. G. 262.

Uniko Köhler, L., Op. 9. Fünf Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. — Recens. v. F. G. 51.

Liszt, Franz, An Robert Schumann. Sonate für das Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. — Recens. von Louis Köhler. 70.
— — —, Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo. — Leipzig Breitkopf und Härtel. — Recens. von Em. Klitzsch. 213.
— — —, Rhapsodies hongroises. Dritte Serie. Nr. 11, 12, 13, 14, 15. — Berlin, Schlesinger. — Recens. v. Em. Klitzsch. 269.

Litolff, Henry, Op. 80. Ouvertüre zu R. Griepenkerl's Girondisten. Partitur. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. — Recens. von V. C. 93.

Meinardus, Ludw., Op. 8. Liebesfrühling. Ein Liederkreis von Fr. Rückert, mit einer Zueignung von Franz Hartmann, für Gesang und Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. — Recens. v. F. G. 261.

Nicolai, W. F. G., Op. 1. Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. — Recens. von F. G. 50.

Raff, J. J., Op. 57. Aus der Schweiz. Phantastische Ekloge für Pianoforte und Violine. — Hannover, Bachmann. — Recens. von Em. Klitzsch. 105.

Schmitt, Friedr., Große Gesangschule für Deutschland. München, Joh. Lindauer'sche Buchhandlung. — Recens. v. Gustav Nauenburg in Halle. 181. 189.

Schönfeld, Herm., Sechs kleine und leichte Orgelstücke. — Breslau, Leuckart. — Recens. von D. H. Engel. 150.

Stade, Wilh., Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesanges, überſetzt von R. v. Lilliencron, vierſtimmig bearbeitet. — Weimar, Hermann Böhlau. — Recenſ. von R. P. 222.

Trube, Ad., Op. 22. Fünf Geſänge für vier Männerſtimmen. — Magdeburg, Heinrichshofen. — Recenſ. von D. H. Engel. 18.

Twietmeyer, T., Op. 6. Sechs Lieder für eine Singſtimme mit Pianoforte. — Leipzig, Whiſtling. — Recenſ. v. F. G. 260.

Verhulſt, Joh. J. H., Op. 46. Symphonie für großes Orcheſter. — Mainz, Schott. — Recenſ. v. Em. Klitzſch. 201.

Voigt, Theod., Op. 8. Drei Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, C. F. Kahnt. — Recenſ. v. F. G. 260.

Volkmann, Rob., Op. 3. Erſtes Trio in F-Dur für Pianoforte, Violine und Violoncell. — Peſth, Rózſavölgyi. — Recenſ. v. Hoplit. 69.

— — —, Op. 9. Erſtes Quartett in A-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncell. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. — Recenſ. v. Hoplit. 48.

Walter, Aug., Op. 11. Drei Geſänge mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Kiſtner. — Recenſ. v. F. G. 262.

Würſt, Rich., Op. 21. Preis-Symphonie in F-Dur. — Magdeburg, Heinrichshofen. — Recenſ. von P. Cornelius. 257.

— — —, Op. 28. Aria di Concerto — „Misera dove sone" — per Mezzo-Soprano o Contralto. Für Pianoforte oder Orcheſter. — Magdeburg, Heinrichshofen. — Recenſ. von F. G. 94.

IV. Correſpondenzen.

Aachen.

Von 76. — Rückblick auf das Aachener Muſikfeſt. S. 20.

Baden-Baden.

Von Hoplit: Etwas Naturſchwärmerei. Patriotiſche Phantaſien. Recenſenten-Lob. Kainsgedanken. Concertleiden in der haute volée. Die Syrene von Baden-Baden. Muſik im Kiosque. Eychler und Wagner. Einheimiſche Künſtler. Gäſte. Saiſon-Concerte. Berlioz. De la Grange und Alboni. Gardoni, Vivier, Batta, Coßmann, Seligmann. Karlsruher Oper. 126. 140.

Braunſchweig.

Von r—: Das ſechſte Liederfeſt des Elmſängerbundes zu Braunſchweig, am 15ten und 16ten Juli 1854. — 79.

Bremen.

Die Muſeums-Concerte und die Oper. 236.

Brühl.

Von Guſtav Flügel: Geſangfeſt des Sieg-Rheiniſchen Lehrer-Vereins zu Brühl, am 23ſten Auguſt 1854. — 115.

Darmſtadt.

Polemiſches. Tannhäuſer und Lohengrin. Die philharmoniſchen Concerte der Kapelle. Der Kirchen-Muſik-Verein von Mangold. Muſik-Bäckerei. 106.

Dresden.

Von Hoplit: „Dresdner Muſik". XI. Hector Berlioz in Dresden. 29.

Frankfurt a. M.

Von Erasmus: „Briefe aus Frankfurt". I. Frl. Wildauer und Roger. Einheimiſche Opernkräfte. 73. II. Operngäſte. Eliſe Schmidt. Mad. de la Grange. Frau v. Marra-Vollmer. Piſchek. Tannhäuſer eine Muſtervorſtellung. Repertoir. Radziwill's „Fauſt" und Lindpaintner's „Glocke". Arabella Goddard. Adolph Heſſe. Frau Leißinger-Würſt. Monſtre-Concert. 192. 204.

Hannover.

Von ß ß: Marco Spada. Johanna Wagner. Jenny Rey. Abonnement-Concert. Hille'ſche Singakademie. Kleinigkeiten. 95.

Königsberg.

Von Louis Köhler: I. Abonnementconcerte. Seyler. Kellermann. 6. II. Wieniawski's Kammermuſikſoiréen. Concert des Guſtav-Adolph-Vereins. 28. III. Aufführungen der muſikaliſchen Akademie. Tonkünſtlervereinsconcert. Concert des Hrn. Witt. Concert des Hrn. Wegner. 41. IV. Perſönliches. Local-Polemiſches und Charakteriſtiſches. 53. V. Wagnerbezügliches. Eine wunderhübſche Geſchichte. Toni. 65.

Lüneburg.

Von M.: Die Winterconcerte. Der Muſikverein und ſeine Leiſtungen. Kammermuſik und fremde Künſtler. 72.

Prag.

Von O—.: Opern und Gaſtſpiele. Die Inſtitute von Proſch und Frömter. Kirchenmuſik. Virtuoſen. 117.

Quedlinburg.

„Vom Harze" von H. Sattler. Der allgemeine Singverein in Quedlinburg und ſein Concert am 20ſten Sept. 193.

Rotterdam.

Von Guſtav Flügel: Das Stiftungsfeſt der Niederländiſchen Muſikgeſellſchaft, gefeiert zu Rotterdam am 13ten, 14ten und 15ten Juli 1854. I. 54. II. 63.

Sitten.

Das Schweizeriſche Muſikfeſt. 51.

Sondershauſen.

Von J. L.: Die Concerte im Loh. Die Leiſtungen der Kapelle. 116.

Warſchau.

Von G. R.: Mittheilungen über muſikaliſche Zuſtände in Polen, von einem Deutſchen. 280.

Weimar.

Von Hoplit: „Reiſebriefe aus Thüringen". III. Die Weimarer Concerte und Opernverhältniſſe. Euryanthe, Tannhäuſer und Lohengrin. Götze. Der muſikaliſche Geiſt in Weimar. 7.

Wien.

Von Cs.: Muſikaliſch-Culturhiſtoriſches aus Wien. 216. 225. — „Wiener Briefe" von S. — Der Zuſtand der Kirchenmuſik in Wien. I. 271.

Winterthur.

„Schweizerbriefe" von Dz.: Das ſechſte eidgenöſſiſche Sängerfeſt. I. Brief: Neue Aera. Wegelagernder Löwe. Unſer Stolz. Sängerkrieg. Es wird viel Feſt gezogen. Mangel an Reden wegen Ueberfluß an Rede. Donnerwetterſtyl. Concertprogramm. Es wird halt langweilig. Jupiter und mehr als eine Danaë. Preisvertheilung. Reden ohne Worte. Schluß. 61. II. Brief: Tonhalle zum Eſſen, oder Speiſehütte zum Singen. Reformation. Dreieinigkeit. Es kann ſchon nicht immer ſo bleiben. Embarras de richesse. Kraut und Unkraut. Preisaufgaben. Guter Gang. Zahlenorakel. Nationales Schlußverfahren. 81.

Kleine Zeitung.

I. Anregungen.

Franz Brendel: „Anregungen". S. 165. — Die Forderungen der Wahrheit und die Pflichten der Freundſchaft. 179. — Mißverſtändniſſe. 191. — Das gegenwärtige Opernrepertoire. 218. — Der Parteiſtandpunkt. 179. — Das Preisausſchreiben für einen Operntext. 185. — R. Schumann's geſammelte Schriften. 165. —

II. Correſpondenz.

Aus Bern: Spohr, Edele und der altclaſſiſche Verein. S. 55. — Aus Berlin: Concertberichte. 238. — Concert des M. D. Sämann. 273. — Clara Schumann, Joſeph Joachim und H. v. Bülow. Die neunte Symphonie und Wagner's Tannhäuſer-Ouvertüre. 283. — Aus Biel (Schweiz): Das Berniſche Cantonal-Geſangfeſt. 108. — Aus Deſſau von L. K.: Quartett-Soiréen. 166. — Aus Dresden von St.: H. v. Bülow und L. Eller. 208. — Aus Frankfurt a. M.: Clara Schumann und Ferd. Laub. 264. — Wagner's „Fliegender Holländer". 273. — Wagner's „Lohengrin". 284. — Aus Halle von F. G. Klauer: Symphoniſche Phantaſie und der „Sängerkampf" von Tſchirch. Wagner's Tannhäuſer und Lohengrin. 186. — Von G. Rauenburg: Quartett-Soiréen. 239. — Aus Karlsruhe: Statiſtiſche Ueberſicht des Opern-Repertoirs. 21. — Aus Leipzig von F. G.: Orgelconcert von J. A. van Eyken aus Rotterdam. 128. — Von Fr. B.: Das erſte Abonnementconcert im Gewandhaus. 166. — Zweites Abonnement-Concert. 179. — Concert von Widemann und Eller. 186. — Drittes Abonnement-Concert. 195. — Von F. G.: Concert von Clara Schumann. 206. — Concert des „Orpheus". 207. — Adam's „Giralda". 207. — Viertes Abonnement-Concert. 207. — Ein hiſtoriſch-geiſtliches Concert. 208. — Fünftes Abonnement-Concert. 228. — Sechſtes Abonnement-Concert. 228. — Erſtes Concert der „Euterpe". 228. — Siebentes Abonnement-Concert. 237. — Hauptprüfung des Conſervatoriums. 263. — Concert von A. Lindner. 263. — Zweites Euterpe-Concert. 264. — Achtes Abonnement-Concert. 264. — Neuntes Abonnement-Concert. 282. — Drittes Euterpe-Concert. 282. — Erſte Quartett-Unterhaltung. 283. — Zehntes Abonnement-Concert. 283. — Aus London: Klindworth und Reményi. 83. — Aus Lucca: Roſſini. Adelaide Kemble. 82. — Aus Meißen: Mozart's Requiem. Jenny Ney und Daviſon. 128. — Aus Merſeburg von —r—: Concert des M. D. Engel. 264. — Aus Paris: Fould und der Kampf um die Freibillets. 142. — Mad. Stolz, die Feuilletoniſten. Berlioz und Clapiſſon. 143. — Von Ebcomal: Der Cäcilien-Verein. Berlioz und die Zukunft. 208. — Neue Opern. Die Cruvelli und die große Oper. 229. — Aus Sondershauſen: Der Contrabaſſiſt Simon. 166. — Aus Thorn: Concert des Geſang-Vereines. 238. — Aus Weimar von H. Gottwald: Franz Schubert's „Alfons und Eſtrella". Feſt-Ouvertüre von Rubinſtein. Feſt-Marſch von Stade. 11. — Aus Zofingen (Schweiz): Petzold's Geſangverein. Oratorium „David" von Klein. 10.

III. Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements, ꝛc. von: Alboni. 109. 219. 265. — Ander. 33. — Arnſtein. 12. 118. 187. — Dalle Aſte. 284. — Barbereau. 129. — Bartay. 67. — Batta. 109. — Bayer. 67. — Bazzini. 187. — Beale. 129. — Beaucardé. 265. — Beck. 83. 265. — Frau Beck-Hanbold. 187. — Benedetti. 230. — Benedict. 129. — Berlioz. 42. 196. 219. 284. — Birnbach. 187. — Bochkolz-Falconi. 75. — Fr. v. Bock. 118. — Böhme. 109. — H. v. Bülow. 274. — Agnes Bury. 12. 67. 152. 196. 230. — Mad. Cabel. 109. — Caſorti. 55. — Frl. v. Conlar. 274. — Frau Coradori. 109. 230. — Coßmann. 67. 109. 265. 284. — Cramer. 129. — Frl. Cruvelli. 75. 285. — David. 42. — Frl. Donati. 67. — Gebrüder Doppler. 55. 265. 284. — Dreſel. 118. — Dreuet. 188. — Frl. Dulcken. 274. — Miß Durand. 129. — Louis Eller. 21. 187. — Erneſti. 67. — Frl. Evers. 219. 239. — Karl Evers. 239. — van Eycken. 83. — Frl. Falk. 274. — Frl. Faſtlinger. 230. — Ferni, Schweſtern. 75. — Fr. Fiſcher-Nimbs. 118. — Formes. 83. 196. 230. — Garcia. 152. — Gardoni. 109. 265. — Aug. Gathy. 196. — Frl. Geiſthardt. 42. — Geckel. 129. — Arabella Goddard. 96. 118. 129. 265. — Götze 239. — De la Grange. 67. 109. 265. — Gregoire. 109. — Griſi. 96. 230. — La Grua. 12. 285. — Grünwald. 187. — Guglielmi. 75. 265. — Frau Gundy. 230. 239. — Th. Hagen. 118. — Frl. v. Harder. 230. 274. 284. — Frl. v. Heſner. 55. 67. — Heindl. 229. — Henſelt. 109. — Hille. 83. — Hiller. 209. — Frl. Holm. 128. — Jaell. 67. 83. 239. — Joachim. 219. — A. Kalkbrenner. 274. — Roſa Kaſtner. 240. — Frl. Koch. 239. — A. Köckert. 229. — Lablache. 265. — L. Lacombe. 209. 274. — Lachner, Franz. 75. — Laub. 129. — Laub. 118. 187. 240. — Liebert. 83. — Liebig. 187. — Jenny Lind. 96. 152. 229. 284. — Henry Litolff. 195. 229. 229. 240. — Jenny Lutzer-Dingelſtedt. 240. 274. — Marie. 96. 230. — W. Maſon. 129. — Caroline Mayer. 128. —

Mayer. 67. — Mayerhofer. 55. — Meinardus. 109. — Meinhardt. 42. — Leop. v. Meyer. 129. 219. — Frau v. Milde. 265. — Molnar. 67. — Mosewius. 128. — Nabich. 265. 285. — Napoleon. 209. — Naret-Koning. 209. — Jenny Ney 12. 33. 152. — Fr. Nissen-Saleman. 209. 265. — Clara Novello. 129. — Oertling. 187. — v. d. Osten. 187. — Fr. Palm-Spatzer. 75. — Fr. Parish-Alvars. 109. — Perrin. 129. — Peyita. 230. — Pischek. 128. — Fr. Pohl-Cyth. 144. — Pruckner. 265. — Radecke. 187. — Ragoni. 209. — Fr. Reelam. 274. — Reichard. 196. 230. — Rie, Bernard. 229. — Rier. Ritter. 187. — Rietz. 42. — Roger. 12. 42. 83. 118. 129. 219. 265. — Ronconi. 209. — Eugenie de Roode. 209. — Rosenhain. 83. — Rossi. 209. — Rubinstein. 188. 219. — Rudersdorf. 230. — Frau Rudolph. 33. — Jul. Sachs. 118. — Saloman. 265. — Frau Schlegel-Köster. 42. — Elise Schmidt. 109. — Schelt. 109. — Schöneck. 188. — Schubert. 274. — Clara Schumann. 118. 187. 219. 240. 274. — Schütky. 109. — Frl. Schwarzbach. 129. — Sedlaczek. 230. — Seghers. 129. — Seifritz. 187. — Seligmann. 109. — Siering. 273. — Singer. 96. 187. 229. 284. — Sivori. 209. — Sontheim. 284. — Spohr. 75. — Stade. 67. — Standigl. 209. — Frl. Stöger. 196. 265. — Thalberg. 152. — Tausch. 109. — Rosa Tely. 55. — Frl. Tedesco. 118. 265. — Tichatschek. 12. — Frl. Trietsch. 109. — Ullmann. 129. — Vieuxtemps. 109. 265. — Vivier. 109. 118. 229. — Wachtel. 67. — Johanna Wagner. 34. 42. 67. 274. — Wehle. 118. — Weiß. 118. — Marie Wieck. 230. 273. — Widemann. 152. — Wieniawski, Gebr. 75. 187. — Zelger. 230. — Anna Zerr. 128. 188. 230. 284.

Nachträge: Berlioz. 34. 75. 255. — Mad. Cabel. 275. Goßmann. 34. — Frau Fischer-Nimbs. 231. — Th. Formes. 34. — Frl. Garrigues. 56. — Frl. Aug. Koch. 196. — Laub. 34. — Liszt. 34. — Litolff. 285. — Fr. v. Milde. 209. — Fr. Moritz. 12. — Naumann, Emil. 12. — Jenny Ney. 98. — Panofka. 85. — Pierson. 231. — Fr. Pohl-Cyth. 167. — Radecke. 255. — Reinecke. 255. — Richter, Herm. 285. — Singer. 230. — Fr. Wagner. 209. 230. — Fr. Zirges-Schletterer. 256.

Musikfeste, Aufführungen, in: Amsterdam. 231. — Angoulême. 34. — Asnières. 56. — Augsburg. 231. — Baltimore. 110. — Barmen. 255. — Bautzen. 83. — Berlin. 22. 67. 84. 110. 119. 196. 219. 255. 265. 266. 274. 275. 285. — Braunschweig. 255. — Bremen. 196. 274. — Breslau. 55. 83. 84. 220. 231. — Brüssel. 285. — Bucharest. 153. — Carlsruhe. 275. — Cassel. 110. 130. 152. 167. 230. — Coblenz. 255. — Coburg. 12. 230. — Cöln. 109. 119. 265. — Copenhagen. 274. — Danzig. 220. — Darmstadt. 167. 266. 285. — Dortmund. 118. — Dresden. 12. 21. 43. 76. 85. 109. 152. 153. 167. 180. 231. 240. 255. 275. 285. — Eisenach. 67. 230. — Erfurt. 129. 220. — Florenz. 129. 209. — Frankfurt a. M. 220. 230. 255. — Frankreich. 34. — Freiberg. 196. — Glogau. 196. — Gratz. 275. — Halle. 179. — Hamburg. 152. 230. 256. — Hannover. 167. — Königsberg. 34. 76. 266. — Larochelle. 34. — Leipzig. 83. 120. 231. — Liverpool. 119. — London. 12. 33. 96. 110. 196. — Magdeburg. 275. 285. — Mainz. 129. 231. — Marseille. 255. — München. 22. 34. 67. 76. 85. 96. 109. 153. 230. 256. 275. 285. — New-York. 55. 266. — Niort. 34. — Paris 34. 75. 76. 84. 109. 110. 119. 180. 196. 209. 230. 255. 256. 266. 274. 275. 285. — Pesth. 230. 265. — Petersburg. 220. — Prag. 230. 231. 266. 275. — Riga. 67. Rostock. 230. — Rudolstadt. 285. — Sitten. 21. — Sondershausen. 84. — Stockholm. 42. — Straßburg. 274. — Stuttgart. 22. 34. 43. 75. 152. 235. — Triest. 180. 209. 230. 266. — Ulm. 219. — Weimar. 22 34. 119. 152. 176. 180. 196. 209. 220. 230. 265. 274. 275. 285. — Wernigerode. 34. — Wien. 34. 83. 97. 110. 119. 180. 255. 256. 266. 274. 285. — Wiesbaden. 84. — Winterthur. 21. — Würzburg. 275. — Zürich. 220.

Aufgeführte Instrumentalwerke, Opern und Oratorien von: Adam. 22. 43. 255. — Alary. 285. — Anacker. 196. — Auber. 97. 109. 110. 118. 231. 256. 275. 285. — Bach. 55. 84. 118. 240. 255. 274. — Balfe. 180. 266. 285. — Battista. 129. — Becker. 275. 285. — Beethoven. 34. 55. 84. 96. 118. 129. 153. 180. 187. 196. 230. 240. 255. 265. 274. 285. — Bellmann. 98. — Bellon. 274. — Bergt. 83. — Berlioz. 34. 55. 68. 85. 144. 152. 255. 256. 274. 275. 284. — Böttger, G. 83. — Boieldieu. 118. — Bolt. 110. 130 152. — Brahms. 240. 285. — Büchner. 84. — v. Bülow. 274. — Cagnoni. 209. — Cherubini. 55. 84. 209. 255. 275. — Chopin. 219. 274. — Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha. 21. 22. 110. 119. 230. 274. 275. — Cosentino. 209. — David, Fél. 55. 275. — David, Ferd. 110. — Demantius 83 — Donizetti. 110. 118. 153. 265. — Doppler. 265. 275. — Duprez. 34. — Durante. 255. — Eißner. 83. 220. — Erckel. 56. — Esser. 230. — v Eycken. 83. — Flotow. 153. — Frank, Melch. 83. — Franz, Rob. 188. — Fry. 130. — Gabrieli. 255. — Gade. 129. 180. 255. 274. — Gläser. 119. — Gluck. 84. 110. 196. 255. 275. — Gollmick. 196. — Goltermann. 240. — Gounod. 196. 230. — Grisar. 256. — Händel. 55. 96. 118. 219. 220. 255. — Halevy. 67. 96. 110. 285. — Hammerschmidt. 83. — Hauptmann. 230. — Haydn. 34. 55. 96. 118. 187. 196. 255. — Heller. 219. 274. — Herold. 43. 76. — Hiller. 22. 83. 119. 209. 265. — Hortense, Königin. 75. 109. — Hoven 256. 266. — Joachim. 274. — Kastner. 274. — Kittl. 275. — Klauß. 83. — Klingenberg. 83. — Kiese. 83. — Könlg, Marie. 83. — Kozor. 83. — Kreutzer. 85. 108. — Kühmstedt. 230. — Lachner. 285. — Lacombe. 84. — Leonhard. 83. — Liszt. 229. 230. 231. 240. 265. 274. — Litolff. 219. 229. 285. — Lortzing. 109. 110. — Lvoff. 110. — Marpurg. 285. — Marschner. 83. 119. — Massé. 119. 256. — Mathias. 274. — Méhul. 21. 43. 152. — Mendelssohn. 12. 21. 34. 42. 55. 85. 108. 118. 119. 129. 187. 196. 219. 220. 229. 230. 255. 265. 274. — Mercadante. 110. 119. 209. — Méry 256. — Meyerbeer. 22. 34. 55. 67. 68. 75. 85. 96. 110. 118. 119. 152. 196. 265. 275. 285. — Mo

zart 12. 33. 55. 96. 118. 153. 167. 180. 230. 265. 275. 284. — Muzio. 209. — Müller, C. G. 83. — Müller, Rich. 83. — Müller, Wenzel. 153. — Naumann. 12. 188. — Neukomm, Ritter v. 109. — Nicolai. 12. 33. 83. 256. — Otto, Jul. 84. — Paeini. 119. 209. — Paleſtrina. 255. — Pascal. 285. — Petrella. 230. — Pierſon. 231. — Pouſin. 110 — Radziwill, Fürſt. 219. — Raff. 67. 196. — Raimondi. 274. — Randegger. 209. — Reißiger. 109. 110. 255. — Richter, E. F. 83. — Roſenhain. 83. — Roſſini. 42. 55. 76. 96. 119. 153. 209. 230. 266. — Rubinſtein. 11. 119. 188. 230. 265. 274. — Saint-Saens. 255. — Saloman. 265. 285. — Saupe. 240. — Schäffer, Aug. 67. — Schicht. 83. — Schneider. 83 119. — Schneider, Julius. 219. — Schubert, Franz. 11. 22. 34. 255. 265. 274. 285. — Schumann. 34. 76. 119. 129. 180. 219. 220. 230. 230. 240. 255. 255. 274. 275. 285. — Schuſter. 109. — Seifritz. 187. — Servais. 119. 265. — Siering. 273. — Sobolewski. 196. 274. — Solié. 110. — Souppé. 180. — Spohr. 55. 84. 96. 128. 229. 230. — Spontini. 97. 110. 180. — Stade. 11. 67. 229. Stör. 230. — Thomas. 119. — Tſchirch. 180. — Varney. 180. — Verdi. 119. 129. 209. 256. 265. 275. 285. — Vierling. 84. — Vieuxtemps. 240. — Vittoria. 255. — Volkmann. 56. — Wagner, Richard. 12. 21. 22. 34. 55. 67. 68. 84. 85. 118. 119. 131. 167. 180. 187. 209. 220. 230. 231. 255. 256. 265. 266. 274. 275. 285. — Wallace. 110. — Weber, C. M. v. 43. 84. 119. 152. 153. 167. 274. 285. — Weigl. 266. — Weſtmeyer. 56. — M. v. Wied, Fürſtin. 109. — Wieprecht. 83. 220. — Zanardini. 167.

Auszeichnungen, Beförderungen, von: Berlioz. 22. 285. — Billert. 231. — Bochmann. 76 — Böhner, Louis. 210. — Brandus. 240 — Cavallini. 209. — Certain. 266. — Herzog Ernſt zu Sachſen-Coburg-Gotha. 167. — Coſſemaker. 285. — Crosnier. 266. — Deſſof. 119. — Devrient, Ed. 285. — Dingelſtedt. 76. — Donizetti. 130. — Dorn. 285. — Drouet. 188. — Duvont. 285. — van Eycken. 285. — G. Flügel. 196. — Griepenkerl. 56. — Gutzlow. 167. — Halevy. 84. — Kalliwoda. 34. 119. 266. — Kücken. 22. — Lachner, Franz. 231. — Liſzt. 285. — Litolff. 285. — Maſſarren. 285. — Meyerbeer. 196. — Pätzold. 76. — Frau Pohl-Cyth. 144. — Rietz. 152. 231. — Santini. 285. — Schletterer. 256. — Schöneck. 188. — J. F. Schulze. 231. — Schumann, Cl. u. Rob. 285. — Semper. 210. — Singer. 229. — Smits. 285. — Taubert. 285. — Wagner, Rich. 285. — Wieprecht. 240. — Witt. 67.

Muſikaliſche Novitäten, von: Bach. 34. 119. — Beethoven. 84 119. — Berlioz. 22. 56. — v. Bülow. 22. 76. 84. 210. — Brahms. 67. 240. 256. — Cherubini. 210. — Cornelius, Peter. 152. — Eller. 240. — Evers, Carl. 84. — Fiorillo. 167. — Flügel, Guſtav. 119. 196. — Gade. 67. 97. 119. 152. 231. 240. — Händel. 167. — König von Hannover. 119. — Hauptmann. 240. — Heller, St. 119. — Henſelt. 256. — Hiller. 231. — v. Hornſtein. 76. — Joachim. 256. — Kirchner, Theod. 180. — Klindworth. 97. — Langer. 67. — Liſzt. 22. 56. 76. 84. 84. 210. 240. — Litolff, H. 196. — Mendelsſohn. 119. — Mozart. 130. — Raff. 67. 84. 196. — Rietz. 67. — Ritter, A. G. 34. 256. — Rubinſtein. 240. — Schleinitz. 67. — Schubert, Franz. 97. 167. — R. Schumann. 84. 210. 240. 256. — Singer, E. 210. — Stör. 56. — Tſchirch, W. 119. — Verhulſt. 84. — Volgt. 67. — Volkmann, Rob. 56. 167. 240. 256. — Wagner. 22. 68. 84. 210. — Weber, C. M. v. 152.

Literariſche Notizen, über: Anzelmi. 119. — „Charles Anchester". 85. — Ludwig Bechſtein. 85. — H. Berlioz. 167. — H. Beyle. 153. — Brewer. 167. — Chorley. 68. — Devrient, Ed. 153. — Escudier. 153. — Genaſt. 188. — Gutzlow. 188. — E. Hanslick. 231. — Herland. 167. — E. T. A. Hoffmann. 210. — Hoffmann v. Fallersleben. 67. 130. 240. — Hoplit. 56. 167. — „L'Indicatore Teatrale". 210. — Liſzt. 56. 120. 188. — Marx. 188. 240. — Maſon. 68. — Mendelsſohn's Biographie. 188 — Méry. 153. — L. Picchianti. 119. — J. Raff. 56. 130. — Wiener „Recenſionen und allgemeine Bemerkungen". 68. 240. — „Revue Franco-Italienne". 275. — J. v. Rodenberg. 210. — O. Schade. 130. — „Il Trovatore". 210. — „Weimariſche Jahrbücher". 130. — Karl Wendelin. 97. — Otto Wigand's „Jahrbücher". 130. — Zellner. 275. — Zoller. 68.

Todesfälle, von: A. F. Anacker. 110. — Ancelot. 180. — Amalie Beer. 22. — George Bousquet. 43. — Carl. 110. — Fr. Degele. 231. — K. L. Drobiſch. 120. — Ebling. 231. — Fichtl. 231. — Haller. 231. — Klauer. 256. — Norbin. 120. — Fr. Pellegrini. 231. — Präger. 85. — Reindl. 231. — Henriette Rettich. 167. — Roſſi, Baſſiſt. 130. — Jules Seveſte. 43. — Henriette Sontag. 43. — Emil Souveſtre. 43. — Varner. 180. — Werle. 231. — v. Zigeſar. 167. —

IV. Vermiſchtes.

Dr. K. Andree. 85. — Signora Angri-Avella. 98. — Baden 266. — Berliner Bühne. 22. 85. 131. — Bucharest. 153 — Carlsruher Oper. 56. — Cavallerie-Muſik. 220. — Damcke. 256. — Domchor. 266 — Dresdner Muſikchöre. 68. — Dresdner Theater. 153. — Eiſenacher Conſervatorium. 98. — England. 12. 34. 85. 153. — Freibillets. 97. 231. — Fiſchhof. 256. — Bildhauer Gerhardt. 154. — E. Gollmick. 196. — Hamburger Theater. 68. 97. 153. — Hannover. 266. — Inſtrumenten-Fabrication. 85. — Italieniſche Oper. 34. — Kirchenmuſik. 154. — Kühmſtedt. 98. Leipziger Theater. 120. — Liſzt. 22. 154. — Lübecker Theater. 98. — Londoner Theater. 153. — Magdeburger Theater. 98. — Mannheimer Theater. 98. — Mecklenburg-Schwerin. 266. — Meyerbeer. 22. 85. — Muſikaliſch-Hiſtoriſche Vorleſungen. 256. — Münchner Oper. 68. 85. 153. — Mühldörfer. 98. — National-Muſeum in Nürnberg. 97. — E. Naumann. 12. — Oldenburger Theater. 97. — Panoſka. 85. — Große Oper in Paris. 43. 68. 97. 231. — Parodie des Tannhäuſer. 85. — Philadelphia. 85. — Rietſchel. 22. 154. — Roſſini.

210. — Schumann. 34. — Sieg-Rheinischer-Lehrer-Gesang-Verein. 153. — Sommertheater in Rom. 97. — H. Sontag. 35. 56. 76. — Stettiner Theater. 97. — Stockholmer Bellmann's-Fest. 98. — Tannhäuser in Berlin. 22. 131. — Wagner. 22. 34. 68. — Wallner. 56. — Weimarer Theater. 22. 34. — Wiener Theater. 153. — Zoller's „Central-Organ f. deutsche Bühnen" 68.

Notizen: Von Fr. Schneider: Der rhythmische Choral. 180. — Von R. in W.: Choralspiel beim Gottesdienst. 266. — Von Hopkit: Klindworth und die englische Kritik. 43. — Notiz der Redaction. 56. — Oratorium-Text. 22. — Pianoforte-Fabrik v. Jul. Blüthner. 130. — Von Kanitz in Gera: das Preisausschreiben für einen Opernlext. Urtheil der Preisrichter Genast, Gutzkow und Liszt. 188.

V. Musikbeilagen.

Richard Wagner: Neuer Schluß zu Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis". Partitur. — Zu Nr. 1. Seite 1.

Kritischer Anzeiger.

Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl. Die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl. Die Buchstaben a oder b bezeichnen die erste oder zweite Spalte.

André, Jul. (Haydn) 87. b. — Anger, L., (6) 241. a. — d'Arien, G., (3) 210. b. (2) 211. a. — Bach, J. S. (Fugen) 86. b. (Symph.) 197. a. — Barth, G. (19) 154. a. — Berendt, R. (1) 111. a. — Bethke, H. (2) (3) 111. b. — Brosig, M. (18) 210. a. — Burchardt (Haydn) 111. a. (Mozart) 241. a. — Coenen, F. (Phant.) 241. a. — Cordans (Mus. sacr.) 86. a. — Cramer, H. (4) 151. b. (98) 198. b. — C. Debrois v. Bruyck (1) 211. b. — Decker, Const. (29—31) 199 b. — Dont, J. (38) (39) 155. a. (17) 286. b. — Enckhausen, H. (85) (86) 86. a. — Erk, L. (Volksl.) 131. b. — Goers, C. (47) (49) (61) 199. a. (48) (50) 211. b. — van Eycken, J. A. (Bach's Fugen) 86. b. — Feye, C. (16) 86. b. — Friedenthal, L (4) 99. a. — Fritsch, L. (1) 199. b — Gerland (1) 197. b. — Godefroid, F. (26—31) 198. a. — Gottermann, G. (17) 211. a. — Haydn, J. (Symph.) 87. b. (Trio) 111. a. (Menuetten) 155. a. — Händel (Marsch) 155. a. — Herzberg, A. (8) 87. a. (2) 211. a. — His, Fr. (5) 198. b. — Hopfe, Jul. (39) 286. a. — J. Hoven (Mozart) 86. b — Kafka, J. (33) (34) 198. b. — Kämpfe, Jul. (Lieder) 242. b. — Kayser, J. F. (Orpheus) 197. b. — Klauer, J. G. (Volksl.) 154. b. — o. Kolb. J. (10) 241. b. — Köckert, A. (16) 241. b. — List, Lor. (2) 242. b. — Litolff, H. (83) 99. b. — Methfessel, A. (153) 241. b. — Mozart, W. A. (Miser. Dom.) 86. b. (Menuetten) 155. a. (Ouv.) 241. a. (Venerabilis) 286. a — Musica sacra (Nr. 40) 86. a. — Müller, Clem. (Blüthen) 286. b. — Müller, Iwan. (92) (102) 211. a. — Nottebohm (Mozart). 86. b. — Oberthür, C. (91) (93) (106) (116) 99. b. (Gesänge) 154. — Pachner, J. A. (20—22) 198. a. — Pivoda, Fr. (8) 23. a. — Plachy, W. (100) (108) 199. b. — Pöschl, F. (3) 211. b. — Raff, J. (56) 99. a. — Ritter, A. G. (Armonia). (Orphea). 131. a. — Rosenhain, J. (52) 198. b. — Rudolph, C. H. (Choralb.) 197. a. — Satter, G. (Mazurk. u. Walz.). 199. b. — Schäffer, Aug. (38) 23. b. — Schenerlein, G. (2) 242. a. — Schlick, Gräfin. (8) (10) 111. a. — Schlösser, Ad. (5) 198. b — Schmitt, G. A. (10) 99 a. — Sechter, L. (77). 86. a. — Seemann, O. R (1) 23. a. — Sieber, F. (22) 242. a. (21) 242. b. — Siering, M. (5) 199. a. — Speidel, W (4) 86. b. (6) 111. b. (5) 199 a. — Stern, Jul. (20) 23. b. — Stransky (15) 242. b. — Tedesco (61) 198. a. — Truhn, F. H (104) 23. b. — Vaas, Th. (3) 211. a. — Wenzel, Ed. (31) 131. b. — Wickerhauser, R. (2) (3) 199. a. — Wichtl, G. (17) 155. b. — Winterstein. (4) (5) 211 b —

Intelligenzblatt.

Jos. Aibl in München. 132. — J. André in Offenbach. 232. — J. A. Böhme in Hamburg. 200. — A. Brauer in Dresden. 200. — Breitkopf u. Härtel. 88. 100. 112. 212. 243. 267. 276. 287. — Directorium am Conservatorium der Musik in Leipzig. 120. — Direction der Hofcapelle in Meiningen. 23. — Fries in Zürich (Leede in Leipzig). 35. — Rob. Friese in Leipzig. 168. — Aug. Gathy in Paris. 288. — Dr. Georgens, in Schloß Nemischl bei Prag in Böhmen. 168. 180. — Gröning in Bernburg. 100. — Heinrichshofen in Magdeburg. 88 212. 232. — F. Hofmeister in Leipzig. 200. — Hug, Gebr., in Zürich. 88. — C. F. Kahnt in Leipzig. 132. — Fr. Kistner in Leipzig. 100. 156. 266. 286. — G. W. Körner in Erfurt. 23. 200. — F. Kuhnt in Eisleben. 112. — Leuckart in Breslau. 24. 87. 156. 288. — Luckhardt in Cassel. 36. — C. Merseburger in Leipzig. 24. 200. — G. Müller in Rudolstadt. 132. — H. G. Nägeli in Zürich. 275. — C. F. Peters in Leipzig. 112. 155. 243. — G. Reichardt in Eisleben. 243. — Schlesinger in Berlin. 212. 267. 287. 288. — M. Schloß in Cöln. 287. — Schuberth u. Comp. in Hamburg. 36. 44. 100. 168. 268. — Ferd. Sieber in Berlin. 200. 212. — A. Sorge in Osterode. 112. — C. A. Spina in Wien. 220. 232. 244. 268. 276. — Stahel'sche Buch- und Kunsthandlung in Würzburg. 276. — Heinr. Welcker. (Th. Henkel in Frankfurt a. M.) 168. — Otto Wigand in Leipzig. 36

12 Beilagen, von: C. Glaser in Schiensingen, zu Nr. 17. 25. 26. — Holle'sche Buchhandlung in Wolfenbüttel, zu Nr. 11. — C. F. Kahnt in Leipzig, zu Nr. 10. 24. — B. Schott's Söhnen in Mainz, zu Nr. 9. 16. 19. 22. — Schuberth u. Comp. in Hamburg, zu Nr. 18. — B. G. Teubner in Leipzig, zu Nr. 15.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 1.** Den 1. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis". — Aus Königsberg. — Reisebriefe aus Thüringen. — Kleine Zeitung. Tagesgeschichte, Vermischtes.

Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis".

Eine Mittheilung an den Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik"

von

Richard Wagner.

Werther Freund!

Wundern Sie sich nicht, daß ich Ihnen heute etwas für Ihre Zeitschrift zusende, trotz meiner vor kurzem wiederholten Erklärung, daß ich mich nicht mehr im Stande fühlte, mit irgend welchen literarischen Arbeiten mich zu befassen. Mit einer größeren künstlerischen Arbeit fertig, und im Begriff eine neue zu beginnen, warte ich blos auf schönes Wetter: gerade heute ist's aber so grau am Himmel und auf Erden, daß mir fast nur noch theoretische Grillen zum Zeitvertreib einfallen mögen. Doch sinke ich unter diesem grauen Einflusse noch nicht so tief, um mich etwa auf eine Polemik mit einem meiner Gegner einzulassen; im Gegentheil bin ich sehr friedfertig gesinnt, seit ich fortgesetzt die Erfahrung mache, daß so viele, die mich und meine Arbeiten wirklich kennen lernten, sich mir innig befreundeten, was mich genügend für die andere Erfahrung entschädigt, daß viele in ihrer Weise fortfahren, sich und anderen weiszumachen, sie wüßten etwas von mir.

Ich habe Ihnen dagegen eine künstlerische Mittheilung zu machen, die Sie vielleicht nicht ungünstig aufnehmen: sie betrifft einen neuen Schluß zu Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis".

Wie Sie wissen, helfe ich mir in meiner großen Zurückgezogenheit von allem öffentlichen Kunstverkehr, um mir das Leben erträglich zu machen, dann und wann auch damit, daß ich dem kleinen, jährlich nach Zufall neu sich bildenden Orchester der Züricher Musikgesellschaft, eine Beethoven'sche Symphonie, oder etwas dem ähnliches, einstudire. Die nächste Anregung dazu ging — und geht fortgesetzt — von wenigen Freunden aus, denen ich so eine Freude mache, ohne dadurch irgend wem Verdruß zu bereiten, außer vielleicht dem Stadtrath Hitzschold aus Dresden, dem meine Auffassung der Symphonien leider Bedenken erwecken mußte.

Im vergangenen Winter äußerte mir nun ein werther Freund, der weder Musik treibt noch musika-

lische Zeitungen liest, den Wunsch, einmal etwas von Gluck zu hören, um doch auch einen Eindruck von dessen Musik zu gewinnen, die ihm noch nirgends zu Gehör gekommen war. Ich fand mich in Verlegenheit, weil ich zunächst an nichts anderes denken konnte, als an die Aufführung eines Aktes aus einer Gluck'schen Oper, und zwar eben im Concert. Unter uns gesagt, kann ich mir keine entstellendere Travestie eines dramatischen, namentlich tragischen Musikstückes denken, als wenn vom Concertorchester herab von Leuten in Frack und Balltoilette, mit dem großen Blumenstrauß und der Stimme zwischen den Glacéhandschuhen, z. B. Orestes und Iphigenia ihre Todesschmerzen uns kundgeben. Das ist nun einmal die „Einseitigkeit" meines Wesens, daß ich, wo die künstlerische Täuschung nicht ganz auf mich wirkt, auch nicht einmal halb befriedigt werde, was doch jedem Musiker von Fach so leicht möglich wird. Gab ich daher die Vorführung einer Gluck'schen Opernscene für meinen Freund auf, so blieb mir nichts anderes übrig, als die Wahl des vollendetsten Instrumentaltonstückes von Gluck, der Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis".

Allein auch hierbei traf ich auf eine Schwierigkeit: die Ouvertüre geht bekanntlich mit ihren letzten Takten in die erste Scene der Oper über, und hat somit für sich keinen Schluß. Doch entsann ich mich, in meiner Jugend in Concerten, sowie später vor der Aufführung der „Iphigenia in Tauris" im Dresdener Hoftheater unter der Leitung meines ehemaligen Collegen Reissiger, diese Ouvertüre mit einem von Mozart verfertigten Schluß gehört zu haben: daß sie damals stets einen kalten, gleichgültigen Eindruck auf mich hervorbrachte, war mir allerdings in der Erinnerung geblieben; doch glaubte ich jetzt dieß einzig einem, später mir klar gewordenen, vollständigen Vergreifen des Tempo (das ich ja nun in meiner Hand hatte), nicht aber auch dem Mozart'schen Schlusse selbst zuschreiben zu müssen. Ich nahm daher die Ouvertüre nach der Bearbeitung Mozart's in einer Probe mit dem Orchester vor. Als ich aber an den Anhang kam, ward es mir nach den ersten acht Takten unmöglich, weiter spielen zu lassen: ich fühlte sogleich, daß, wenn dieser Mozart'sche Schluß an und für sich sehr unbefriedigend zu dem eigentlichen Gedanken der Gluck'schen Ouvertüre stimme, er vollends gar nicht anzuhören sei, sobald er im richtigen Tempo des vorangehenden Tonstückes ausgeführt werde. — Mit diesem Tempo verhält es sich, meiner Erfahrung gemäß, nun aber folgender Maßen. —

Der stehende Zuschnitt aller Ouvertüren, namentlich zu ernsten Opern, im vorigen Jahrhunderte, ging auf eine kürzere Einleitung im langsamen Tempo, mit einem darauf folgenden längeren Satze im schnelleren Zeitmaße hinaus. Man war dieß so gewohnt, daß in Deutschland, wo die Gluck'sche „Iphigenia" selbst lange gar nicht aufgeführt wurde, auch die Ouvertüre zu dieser Oper, die einzeln für sich in Concerten zur Aufführung gelangte, unwillkürlich als nach dem gewohnten Zuschnitte ebenfalls verfaßt betrachtet wurde. Sehr richtig enthält dieß Stück auch zwei verschiedene Tonsätze von ursprünglich verschiedenem Tempo, nämlich einen langsameren bis zum 19ten Tacte, und von da ab einen gerade noch einmal so schnellen. Gluck hatte aber im Sinn, mit der Ouvertüre sogleich die erste Scene einzuleiten, welche ganz mit demselben Thema beginnt, mit dem auch die Ouvertüre anfängt; um bis dahin das Tempo äußerlich nicht zu unterbrechen, schrieb er daher den Allegrosatz mit doppelt so schnellen Noten, als wie er ihn hätte ausführen müssen, wenn er den Tempowechsel mit „Allegro" bezeichnet haben würde. Sehr ersichtlich zeigt sich dieß Jedem, der in der Partitur weiter fortfährt, und dort im ersten Akte die Scene der aufrührerischen Griechen mit Kalchas beachtet: hier finden wir ganz dieselbe Figur, welche in der Ouvertüre in Sechzehntheilen ausgeführt wird, in Achteln geschrieben, eben weil das Tempo hier mit „Allegro" bezeichnet wurde. Zu jeder dieser Achtelnoten hat der Chor mehremal eine Sylbe auszusprechen, was dem aufrührerischen Heere sehr gut ansteht. Mit geringer, durch den Charakter der übrigen Themen bedingter, Modification nahm Gluck dieses Tempo nun für das Allegro seiner Ouvertüre auf, nur — wie eben erwähnt — mit veränderter Schreibart, um für den äußerlichen Takt das erste, nach der Ouvertüre wiederkehrende Tempo „Andante" beizubehalten. So ist denn auch im alten Pariser Druck der Partitur keine Spur vom Tempowechsel angezeigt, sondern das anfängliche „Andante" geht über die Ouvertüre bis über den Anfang der ersten Scene unverändert fort.

Diese Eigenthümlichkeit der Schreibart übersahen nun die deutschen Concertdirigenten, und da, wo die schnelleren Noten beginnen, mit dem Auftacte zum zwanzigsten Tacte, ließen sie auch das von sonst her gewohnte schnellere Tempo eintreten, so daß endlich in deutsche Ausgaben der Ouvertüre (nach ihnen vielleicht auch in französische) die freche Bezeichnung „Allegro" überging. — Wie unglaublich durch diese, gerade um einmal zu schnelle Ausführungsweise, die Gluck'sche Ouvertüre entstellt worden ist, wird, wer Geschmack und Verstand hat, beurtheilen, wenn er einen im richtigen, von Gluck gewollten Zeitmaße geleiteten Vortrag des Tonstückes anhört, und dann mit dem trivialen Geräusch zusammenhält, das ihm sonst als Gluck'sches Meisterwerk vorgeführt wurde. Daß er dieß nicht stets empfand, daß es ihm nicht von je

einleuchtete, wie es mit dieſer geprieſenen Ouvertüre, die man ſtumpf und gleichgültig ſogar vor einer ganz anderen Oper als Einleitung ſpielen konnte (was unmöglich geweſen wäre, wenn man ſie richtig verſtanden hätte), eine andere Bewandniß haben müſſe; das kann ihm dann nur aus der allgemeinen Wahrnehmung erklärlich werden, wie wir, namentlich aus unſerer Jugend, einen ſolchen Ballaſt von anerzogenem, eingeredetem und endlich willenlos angenommenem Autoritätsreſpect mit uns herumſchleppen, daß wir, wenn endlich ein unmittelbar das Gefühl beſtimmender Eindruck uns das Truggebild verſcheucht, kaum begreifen können, wie wir dieſes je für etwas weſentliches, wirkliches und ächtes zu halten vermochten. — Doch giebt es viele ganz Glückliche, denen auch dieſer Eindruck und dieſe Wahrnehmung nie kommt; die ihr Gefühl dermaßen im Zaume haben, und jede unwillkürliche Beſtimmung deſſelben durch neue Erſcheinungen ſo fern von ſich halten können, daß ſie jeder Erfahrung gegenüber den Stolz pflegen, zu bleiben was ſie waren, oder wozu ſie in einer früheren einzigen Entwickelungsperiode gemacht worden ſind. Davon will ich Ihnen denn auch bei Gelegenheit der Gluck'ſchen Ouvertüre ein Beiſpiel erzählen.

Als ich ſeiner Zeit für das Dresdener Theater die auf der Bühne äußerſt ſeltene „Iphigenia in Aulis" bearbeitete, ließ ich die alte Pariſer Ausgabe der Partitur kommen, um mich durch einzelne Spontini'ſche Arrangements in der mir zu Gebote geſtellten Berliner Partitur nicht beirren zu laſſen. Aus ihr lernte ich denn auch die urſprüngliche Intention Gluck's für die Ouvertüre kennen, und durch dieß einzige richtige Erfaſſen des Zeitmaßes gelangte ich auch auf einmal dazu, die große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieſes Tonſtückes zu empfinden, während — wie ich bereits erwähnte — es mich früher immer kalt ließ, was ich natürlich aber nie auszuſprechen gewagt hatte. Somit ging mir auch die Nothwendigkeit einer ganz anderen Auffaſſung des Vortrages auf: ich erkannte die maſſive Breite des ehernen Uniſono, die Pracht und Energie der folgenden Violinfiguren über der gewaltig die Scala auf- und abſteigenden Viertel-Bewegung der Bäſſe; namentlich aber begriff ich nun erſt die Bedeutung der zarten

Stelle:

mit der rührend anmuthigen zweiten Hälfte

die früher, in doppelt ſchnellem Tempo ausdrucksloſ (wie gar nicht anders möglich) heruntergeſpielt, auf mich ſtets den lächerlichen Eindruck einer bloßen ſchnörklichen Floskel gemacht hatte. — Die vortreffliche Kapelle, die damals bereits volles Vertrauen zu mir gewonnen hatte, ging — wenn auch durch die Gewohnheit befangen und mit anfänglicher Verwunderung — auf meine Auffaſſung ein, und leitete durch ihren ſchönen Vortrag der Ouvertüre ſomit würdig die warme und lebendig gefärbte Darſtellung des ganzen Werkes ein, das den populärſten, d. h. am wenigſten affectirten Erfolg unter allen Gluck'ſchen Opern in Dresden gewann. — Sonderbar ging es mir nun aber mit der Kritik, vor allem mit dem damaligen Hauptrecenſenten Dresdens, Hrn. C. Banck. Was dieſer früher noch nicht gehört hatte, nämlich die ganze Oper, fand nach meiner Bearbeitung, und trotz meiner ihm ſtets widerwärtigen Leitung, ſeinen ziemlich ungeſchmälerten Beifall; allein der veränderte Vortrag des bereits ſonſt oft von ihm gehörten Ouvertüre war ihm ein Gräuel. So wirkte hier die Macht der Gewohnheit: ſie verwehrte jedes, auch nur prüfende Eingehen auf das Gebotene, durch meine Auffaſſung zur neuen Erſcheinung gewordene, ſo daß ich das Wunderliche erleben mußte, da, wo ich am gewiſſenhafteſten und überzeugteſten zu Werke ging, am verwirrteſten zu erſcheinen; da, wo ich glaubte dem geſunden Gefühle am beſtimmteſten Genüge zu thun, für ganz verwahrloſt zu gelten. Dazu gab ich meinem Gegner noch eine andere Waffe in die Hand: an einigen Stellen, wo der Gegenſatz der Hauptmotive bis in das Leidenſchaftliche, Heftige ſich ſteigert, namentlich gegen das Ende, in den acht Tacten vor der letzten Wiederkehr des großen Uniſono, ergab ſich mir auch eine bewegtere Steigerung des Zeitmaßes als unerläßlich, ſo daß ich mit dem letzten Eintritte des Hauptthemas das Tempo, eben ſo nothwendig wieder für den Charakter dieſes Themas, zur früheren Breite anhalten mußte. Dem leider nur oberflächlich hinhörenden, nicht die Abſicht, ſondern nur das Material der Abſicht erfaſſenden Kritiker, ergab ſich nun hieraus der Beweis für meine irrige Anſicht des Hauptzeitmaßes, weil ich am Schluſſe ſie ja ſelbſt wieder aufgegeben hätte. Ich erſah hieraus, daß der Kritiker immer Recht behalten muß, weil er Worte und Sylben ſticht, nie aber vom Geiſte ſelbſt getroffen wird.

Worauf es dem eigentlichen Muſiker, dem Muſiker von Fach, aber im Grunde hierbei ankommt, ſollte ich bei dieſer Gelegenheit ebenfalls noch kennen lernen. Mit einem namhaften Componiſten, der ſich damals in Dresden aufhielt, verkehrte ich denn auch freundſchaftlich über dieſen Fall. Daß ein äußerlicher Tempowechſel in der Ouvertüre nicht ſtattfinde, mußte er mir, geſtützt auf die ächte Partitur, allerdings zu-

geben: nur behauptete er, dem Schisma solle einfach dadurch abgeholfen werden, daß man eben dieses einzige Tempo, somit alsogleich den Anfang

in dem schnellen Zeitmaße nehmen möchte, in welchem sonst das vermeintliche Allegro der Ouvertüre gespielt wurde. Ich fand diesen Ausweg vortrefflich für denjenigen, der weder sich noch Andere aus einer Gewöhnung gerissen sehen will, die, wie der Respect vor eben dieser, und zwar stets falsch vorgetragenen Ouvertüre, einen Theil der Autoritäts-Basis ausmacht, auf welcher sie großwachsen, musiciren, componiren, dirigiren und — kritisiren. Nur kein Rütteln an dieser Grundlage, und zwar gewiß nicht um der angeblich geliebten Meister, sondern — genau betrachtet — lediglich um ihrer selbst, um ihrer sonst ganz nichtigen Existenz willen: denn das Eine zugegeben, daß man bis jetzt ein Werk für ein Muster gehalten habe, dem man noch nicht einmal die Gerechtigkeit einer wahrhaften Würdigung, sondern geradesweges die sinnloseste Entstellung zu Theil werden ließ, — was müßte dann nicht alles endlich noch aus den Fugen gerathen! —

Sie sehen, geehrter Freund, ich hatte manches auf dem Herzen, was ich „dilettantischer" Musiker bei dieser Veranlassung unwillkürlich los zu werden hatte. Kommen wir jetzt zu Mozart zurück, der mich durch seinen Schluß zur Iphigenien-Ouvertüre neuerdings in so starke Verlegenheit setzte, daß ich fast daran verzweifelte, meinem Züricher Freunde durch Vorführung dieses Werkes einen Begriff von Gluck'scher Musik beibringen zu können. Ich Uneingeweihter in die Geheimnisse der eigentlichen, zünftigen Tonkunst, erkannte nämlich — wie gesagt — daß auch Mozart die Ouvertüre nur nach der gerügten verstümmelten Vortragsweise hatte kennen lernen, und den deutlichsten Beweis, daß ein entstellter Vortrag selbst den genialsten Musiker zu einer ganz falschen Auffassung eines fremden Tonwerkes, das durch sonstige Vorzüge allerdings immer noch imponiren kann, bestimmen muß, lieferte mir eben Mozart, der seinen glänzenden, aber gänzlich unpassenden Schluß gewiß nicht geschrieben haben würde, wenn er die Ouvertüre richtig verstanden hätte. — Was sollte ich nun thun? Selbst einen Schluß machen! das war kinderleicht für jeden Musiker von Fach, nicht aber für mich armen Dilettanten, der ich mich wohlweislich nur soweit mit Musik einzulassen getraue, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf. — Lag nun der Gluck'schen Ouvertüre eine dichterische Absicht zu Grunde? Allerdings; aber diese war gerade eine solche, daß sie jeden willkürlichen musikalischen Schluß von sich wies. — Mir einseitigem Laien war nämlich der Inhalt dieser Ouvertüre, als für das ganze Kunstwerk der Ouvertüre überhaupt höchst charakteristisch und bezeichnend, so aufgegangen, daß in ihr die Hauptmotive des zu erwartenden Dramas mit der glücklichsten Bestimmtheit in ihrer Wirkung auf das Gefühl gegeben, und neben einander gestellt seien. Ich sage: neben einandergestellt; denn aus einander entwickelt konnten sie nur in sofern sein, als jedes einzelne sich dadurch für den Eindruck am kenntlichsten macht, daß es seinen Gegensatz dicht neben sich gestellt bekommt, sodaß allerdings die Wirkung dieser scharfen Nebeneinanderstellung, somit der empfangene Eindruck des vorhergehenden Motives auf die besondere Wirkung des folgenden Motives von Bedeutung, ja von entscheidendem Einfluß ist. Der ganze Inhalt der Gluck'schen Ouvertüre erschien mir daher folgender: — 1) ein Motiv des Anrufs aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden; 2) ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung; 3) ein Motiv der Anmuth, der jungfräulichen Zartheit; 4) ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens. Die ganze Ausdehnung der Ouvertüre füllt nun nichts anderes, als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene, Wechsel dieser (drei letzten) Hauptmotive; an ihnen selbst ändert sich nichts, außer der Tonart; nur werden sie in ihrer Bedeutung und gegenseitigen Beziehung eben durch den verschiedenartigen, charakteristischen Wechsel, immer eindringlicher gemacht, so daß, als endlich der Vorhang sich hebt, und Agamemnon mit dem ersten Motive die grausame Göttin anruft, die nur um den Preis des Opfers seiner zarten Tochter dem griechischen Heere günstig sein will, wir in das Mitgefühl an einem erhabenen tragischen Conflikt versetzt sind, dessen Entwickelung aus bestimmten dramatischen Motiven wir zu erwarten haben.

Das Gluck dieser Ouvertüre keinen Schluß gab, zeugt somit nicht nur von einer ihr zu Grunde liegenden dichterischen Absicht, sondern namentlich auch von des Meisters höchster künstlerischer Weisheit, die genau das kannte, was einzig durch ein Instrumentaltonstück darzustellen ist. Glücklicherweise brauchte er zu seinem Zwecke auch nichts anderes von seiner Ouvertüre zu verlangen, als was jede Ouvertüre im besten Falle nur geben kann: Anregung. Hätte er, wie spätere Meister, das einleitende Tonstück schon zu einer Befriedigung abschließen wollen, so würde ihn dieß nicht nur seinem höheren künstlerischen Zwecke, der eben im Drama lag, entfremdet haben, sondern das Instrumentaltonstück selbst wäre nur durch die Auferlegung der willkürlichsten Annahmen für die Einbildungskraft des Hörers, zu einem solchen vermeintlichen Abschlusse zu bringen gewesen.

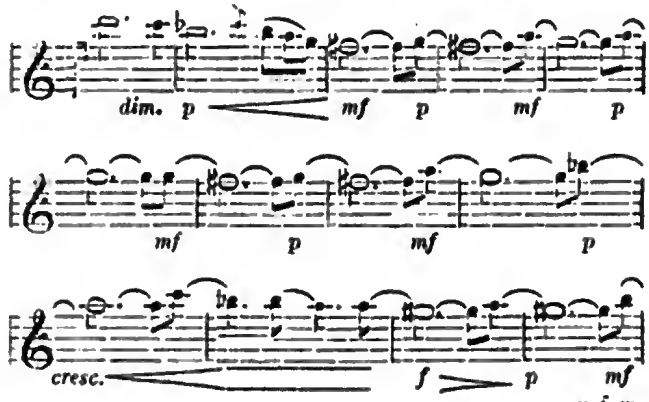
Demjenigen, der nun dieſe Ouvertüre zum Zweck einer beſonderen Aufführung im Concert mit dem hierzu nöthigen muſikaliſchen Schluſſe verſehen wollte, ſtellte ſich, ſobald er ihren Inhalt richtig erfaßt, die Schwierigkeit dar, eine Befriedigung herbeizuführen, die eben dem Plane des Ganzen nach, ſowie der Eigenthümlichkeit der Motive gemäß, gar nicht erſtrebt und gewollt iſt, ja, die den richtigen Eindruck des Werkes ganz aufheben und vernichten müßte. Sollte eines der Motive ſchließlich zum Vorrang in dem Sinne gelangen, daß es die anderen verdränge, oder gar wie im Triumphe überwände? Das war ſehr leicht für alle die Jubelouvertürenſchreiber unſerer Tage; allein ich hätte gefühlt, daß ich damit meinem Freunde eben keinen Begriff von Gluck'ſcher Muſik beigebracht hätte, worauf es mir bei dem ganzen Unternehmen doch einzig ankam.

Sonach dünkte es mich als der beſte Einfall, der mir plötzlich kam und aus der Noth half, daß ich beſchloß, eine Befriedigung im heute gewohnten Ouvertüren-Sinne gar nicht eintreten zu laſſen; ſondern durch endliche Wiederaufnahme des allererſten Motives eben nur den Lauf der wechſelnden Motivbewegung in der Weiſe zu ſchließen, daß wir endlich einen Waffenſtillſtand, wenn auch keinen vollen Frieden, erlangen. Welches erhabene Kunſtwerk gäbe übrigens auch einen vollen, behaglichen Frieden? Iſt es nicht eine der edelſten Wirkungen der Kunſt überhaupt, in einem höchſten Sinne nur anzuregen? —

Gar ſehr begünſtigte mich für mein Vorhaben auch der Umſtand, daß die Ouvertüre mit der erſten Scene der Oper wirklich wieder in jenes früheſte Motiv zurückleitet; gewiß that ich ſomit auch dem rein muſikaliſchen Gefüge die mindeſte Willkür an, indem ich den urſprünglichen Gedanken, ganz wie der Meiſter ſelbſt, aufnahm, und nur zum einfachen Schluß in der Tonika führte. —

Dieſen Schluß, in welchem ſich glücklicher Weiſe ſo viel wie gar nichts von meiner beſonderen Erfindung verhält, theile ich Ihnen nun hier mit; wenn es Ihnen gut dünkt, bringen Sie ihn beliebig vor die Oeffentlichkeit. Vielleicht theilt dieſer oder jener Dirigent von Concertaufführungen meine Anſicht von einer Ouvertüre, die ihrer Berühmtheit wegen auf Programmen öfters zu erſcheinen pflegt; vielleicht folgt er dann auch meinen Rathſchlägen in Betreff des Zeitmaaßes, das, in meinem und — wie ich nachgewieſen zu haben glaube — richtigem Sinne aufgefaßt, auch für den Vortrag der Ouvertüre ganz von ſelbſt das rechte an die Hand giebt. Ich theile dieſen meinen verhofften Geſinnungsgenoſſen nur noch mit, daß ich — namentlich bei der letzten Aufführung in Zürich — aus innerem Bedürfniſſe, und um meinem angeregten Gefühle vom Gegenſtande genug zu thun, mich veranlaßt fühlte, die erſten acht Tacte der Einleitung in einem feinen, allmählichen Crescendo, die darauf folgenden elf Tacte hingegen in einem eben ſo unmerklichen Decrescendo vortragen zu laſſen. Nachdem ich dann im großen Forte-Thema namentlich die Violiniſten mit ſo großem Bogenſtrich wie möglich *) die Sechszehntheil-Figuren hatte ausführen laſſen, hielt ich für die zarte Stelle:

auf die Geltendmachung der ſo eben hier beigefügten Vortragszeichen, wodurch mir dieſes Motiv den ihm eigenen, bei ſchnellem Tempo gar nicht zu ermöglichenden, Reiz zu erhalten ſchien. Für das dritte Thema, und den Uebergang zu ihm, gab ich folgenden Vortrag an:



Einige fernere Nüancirungen in dieſem Sinne, namentlich der Verbindungsmotive, ergeben ſich ganz von ſelbſt. Die Stelle gegen das Ende, wo ich mich zu einer vorübergehenden Beſchleunigung des Zeitmaaßes gedrungen fühlte, habe ich zuvor ſchon bezeichnet. Daß Alles, was ich hier angebe, aber nie grell, ſondern immer nur mit größter Feinheit ausgeführt werden darf, das iſt allerdings hier, wie bei allen ähnlichen nachträglichen Nüancirungen die wichtige Hauptſache, weshalb man eigentlich bei dergleichen Mittheilungen nicht behutſam genug ſein kann. — —

Sie ſehen, werther Freund, aus dieſer verſuchten Anleitung zur Aufführung einer Gluck'ſchen Ouvertüre

---

*) Dieſen Bogenſtrich kennen die Violiniſten der Dresdener Kapelle vortrefflich.

im Concertsaal, daß ich, der ich doch sonst von Concerten nichts wissen will, mich in die Verhältnisse zu schicken weiß; daß ich dies allerdings nicht aus Respect vor den Verhältnissen thue, wird Ihnen aber klar werden, wenn Sie z. B. die oben bezeichnete Veranlassung zur Aufführung der Iphigenien-Ouvertüre erwägen. Fast keine andere Bewandniß hat es auch mit der Veranlassung zu dieser Mittheilung, die ich durch Sie an Niemand richte, als an Die, welche gern eine Mittheilung von mir empfangen. Vielleicht könnten Sie aber auch glauben, es mache mir Vergnügen, die Leute, die mich für einen Zerstörer unserer musikalischen Religion, für einen frechen Leugner der Herrlichkeiten, welche die Musikheroen der Vergangenheit schufen, halten und ausschreien zu müssen glauben, recht empfindlich dadurch zu strafen, daß ich ihnen zu ihrer Beschämung erst das richtige Verständniß jener Helden und ihrer Werke lehrte: damit würden Sie mir aber eine falsche Absicht unterlegen, denn an der Beschämung, oder gar Belehrung dieser Glücklichen muß mir aus Ekel vor der Unfruchtbarkeit eines solchen Beginnens, oder auch weil es mir so gar gleichgültig ist, zu erfahren was mit ihnen anzustellen wäre, so wenig gelegen sein, daß ich große Lust hätte, um mich vor jeder solchen Unterstellung zu wahren, gerade hier schließlich recht laut zu erklären, daß ich es für das Vernünftigste hielte, wenn wir von Gluck und Consorten gar nichts mehr aufführten, unter anderem auch aus dem Grunde, weil ihre Schöpfungen meist so geistlos aufgeführt werden, daß ihr Eindruck, verbunden mit dem von Jugend auf gelernten Respect vor ihnen, uns nur völlig confus machen, und unserer letzten Productivität berauben muß.

Hoffentlich liest Hr. Fétis oder Hr. Bischoff nur den groß gedruckten Schluß dieser Mittheilung, und erhält somit Veranlassung, von Neuem Zeter über mich zu schreien, was mich höchlich vergnügen sollte, da ich in meiner Einsamkeit sehr unterhaltungssüchtig geworden bin. —

So! — Der graue Himmel klärt sich auf; es wird hell und blau. Nun lass' ich Sie los; nehmen Sie vorlieb mit dem Product einer grauen Wetterlaune, und wünschen Sie mir Glück zu einer beseligenderen Arbeit!

Ihr

Zürich, 17. Juni 1854.

Richard Wagner.

Aus Königsberg.

I.

Abonnementconcerte. Seyler. Kellermann.

Mit dem Abschlusse der Saison bringe ich Ihnen, wie gewöhnlich, meinen Bericht, wobei es allerdings leicht geschehen kann, daß ich einzelne Ereignisse mit oder ohne meinen Willen übergehe. — Zerstreute Notizen, welche ich zu Anfang des Winters einfließen ließ, meldeten bereits Dies und Jenes, wie z. B. die stattfindenden Abonnementconcerte Sobolewski's, in welchen unter Anderem auch Wagner's Lohengrin am Clavier, eine Palestrina'sche Messe, Schumann's Pilgerfahrt der Rose, Compositionen des Concertgebers rc. zu Gehör kamen. Alles war mit vieler Sorgfalt einstudirt, so daß Gutes erreicht wurde und wenigstens allerlei Mißlungenes weder dem Dirigenten noch den Ausführenden zum Vorwurfe gemacht werden konnte. Uebrigens war ich nicht in allen, sondern nur in dreien von den sechs Concerten; namentlich vermied ich diejenigen, welche eigene Compositionen Sobolewski's brachten, weil dieselben auf mich wie auf die Meisten trotz ihrer einzelnen, doch auch einseitigen musikalischen Schönheiten immer einen entschieden unerquicklichen Totaleindruck ausüben. Wagner's Lohengrin am Clavier im Saale — also nur musikalisch und in solcher Weise noch durch Amputation des Orchesters verstümmelt — kann ich unmöglich als ein Mittel zum Verständnisse des Werkes erkennen, falls nicht eine volle Bühnendarstellung unmittelbar folgt, oder — was noch besser — vorher ging. In seinem eigentlichen Wesen ist Lohengrin Drama und der von ihm abgelöste musikalische Theil wird im günstigsten Falle zwar ein gewisses Verständniß, doch andererseits eben so viel Mißverständniß verbreiten, man müßte sonst mit feinem Sinn nur allein die rein lyrischen Momente (wie die Brautgemachscene u. dergl.) auswählen, die vorwiegend dramatischen aber sorgfältig ausscheiden. So war es denn ein sehr peinlicher Eindruck, die ersten Expositionsscenen mit dem Heerrufer, der Ankunft Lohengrin's und dem Gottesgerichte blos zu hören; die zwischenliegenden lyrischen Momente der Elsa und ihres Ritters konnten dabei nicht zur freien Wirkung gelangen, weil der Zuhörer schon durch allerlei Vorhergehendes gequält und in Zwiespalt mit dem Werke gekommen war. — Herrlich war aber der Eindruck des Zwiegesanges im Brautgemach, und habe ich darüber in meinem letzten Correspondenzartikel bereits bezeichnend mich ausgelassen. — Daß ein wortloser Clavierauszug des Lohengrin à 4 erschienen ist, kommt Einem wunderbar vor; beim Spielen eines solchen wird mir zu Muthe wie dem Hungrigen, der

von dem trefflichſten Braten nur den Geruch oder höchſtens allein die Sauce bekommt. Freilich iſt es von eigenem Reiz, ſo ahnungsvoll durch die wortloſe Lohengrinmuſik angeregt zu werden; doch ereignet ſich's dabei leicht, daß ſich die fortdauernde Ahnung in ein ſehr dringliches Verlangen nach wirklicher Erfüllung verwandelt und ſo wahre Tantalusqualen herbeiführt. Indeſſen hat die wortloſe Muſik Wagner'ſcher Opern das Gute, ſpeciell muſikaliſche Analyſen zu erleichtern, indem man durch nichts Anderes davon abgezogen wird. — Schumann's Pilgerfahrt der Roſe ſprach ſehr an und wurde wiederholt in den Abonnementconcerten aufgeführt. Ich habe das Werk hier zum erſten Male gehört und ward natürlich auf's Angenehmſte davon berührt; einzelne beſonders durchgearbeitete Partien ausgenommen machte es jedoch den Eindruck einer etwas eiligen Arbeit — was auch jedenfalls bei der ſonſt ſo fließenden, ſinnigen Dichtung der Fall zu ſein ſcheint. — Ein grober Verſtoß gegen den Geiſt der Compoſition ſchien es mir zu ſein, daß Hr. Sobolewski die Paleſtrina'ſche Meſſe mit Clavierbegleitung aufführte, ein Unverſtändniß, deſſen ſich kaum ein dirigirender Dilettant ſchuldig machen würde. Entweder man führt ein ſolches Werk mit gegründeter Hoffnung auf leidliches Gelingen ohne Begleitung, oder, wo man im Voraus ein Mißlingen erwartet — gar nicht auf. Eine Orgel bei ſanfter Regiſtrirung würde ſich in einem discreten Accompagnement noch eher mit der Klangfarbe der menſchlichen Stimmen verſchmelzen, doch der kalte Clavierton klingt zu Paleſtrina's Tönen ſo profan, daß man dabei ſchier in Verzweiflung gerathen möchte. Ich denke, man könnte einem Menſchen, der ſolche Muſik in ihrem innerſten Weſen verſtehend fühlt oder fühlend verſteht, keine größere Marter anthun als ihn zwingen, dazu das Clavier zu ſpielen. — Das Schlimmſte war nun in dieſer Aufführung: daß trotz der Clavierhülfe entſetzlich unrein und unſicher geſungen wurde, auch kalt und verſtändnißlos. Doch klagen wir den Concertgeber, der ſich erſichtlich viel Mühe beim Einſtudiren gegeben hatte, deshalb nicht an; wie tüchtig der aus unſeren beſten Dilettanten zuſammengeſetzte Chor und deſſen Leitung war, erwies ſich bei anderen Muſikſtücken, welche höchſt ausgezeichnet, ſowohl rein als auch präcis und im vortrefflichen Ausdruck geſungen wurden. Schumann und Meyerbeer ſcheinen überhaupt diejenigen Componiſten zu ſein, in deren geiſtiges Weſen Hr. Sobolewski am ſympathiſchſten eindringt: auch ſeine eigenen Compoſitionen zeugen davon, indem ſie die Tonſprache dieſer beiden Meiſter bald neben- bald ineinander vermiſcht enthalten. Hieraus gezogene Schlußfolgerungen auf Form und Styl treffen in Wirklichkeit genau zu: es iſt eben die Formloſigkeit und Styllosigkeit, welche ſich daraus nothwendig ergeben muß, und die Totalwirkung iſt eine unangenehme für jeden ſinnigen Hörer, der dabei durch einzelne Schönheiten und Geiſtreichigkeiten unmöglich entſchädigt werden kann. — In eben dieſen Concerten hörten wir auch einen jungen, ſehr talentvollen Violin- und Claviervirtuoſen Hrn. Rich. Seyler vorzüglich gut ſpielen, derſelbe gab auch zwei eigene Concerte bei ziemlichem Zuſpruch. — Hr. Kellermann, ein bedeutender Virtuos auf dem Violoncell, gab eine Reihe von Concerten im Theater und erntete vielen Ruhm. Der Humor iſt es, der in ſeinem Vortrage lebt und ihn zu einem eigenthümlichen macht: Paſſagen wie Melodien ſind davon belebt, und was die Technik betrifft, ſo iſt ſie erſtaunlich groß. Hr. Kellermann macht auf dem Violoncell was der Geiger auf ſeiner Violine, und der Ton, klar und fein, kommt dabei dem der Violine oft ſehr nahe. — Ueber andere beſonders intereſſante Concerte im nächſten Bericht.

L. Köhler.

Reiſebriefe aus Thüringen.

III.

Weimar.

Die Weimarer Concerte. — Vieuxtemps. — Opernverhältniſſe. — Euryanthe, Tannhäuſer und Lohengrin. — Götze. — Der muſikaliſche Geiſt in Weimar.

Ueber Vieuxtemps iſt nichts mehr zu ſagen, was nicht ſchon hundertmal geſagt wäre. Seit zwanzig Jahren reiſt er durch die Welt, und iſt einer der wenigen Virtuoſen, welche ihren Ruhm noch nicht überlebt haben; einer der letzten Sieger aus der alten Virtuoſen-Phalanx, welcher mit ſeiner Geige noch den alten Ruhm erntet, weungleich die Caſſen-Geſchäfte mit den Lorbeeren nicht mehr Schritt halten wollen! —

Im Jahre 1834 trat der junge Henri Vieuxtemps zum erſten Male im Verein mit dem kleinen Louis Lacombe in Leipzig auf. Schumann hat ihnen damals einen prächtigen Artikel gewidmet, und eine bedeutende Zukunft verſprochen. Durch ſonderbaren Zufall trafen Lacombe und Vieuxtemps faſt gleichzeitig in Weimar nach zwanzig Jahren wieder zuſammen, doch reiſte Lacombe durch, ohne öffentlich zu ſpielen.

Daß Vieuxtemps den größten Ton unter allen jetzt lebenden Geigern hat, und daß ſeine Technik wahrhaft großartig iſt, wiſſen wir Alle. Dennoch

läßt sein Spiel mich sehr kalt — es ist zu viel Salongefühl darin, etwas Herausforderndes und durchweg Berechnetes, trotz aller Eleganz und Feinheit. Wenn man freilich, wie Vieuxtemps, jährlich ungefähr in 120 Soiréen und Concerten spielt, muß zuletzt Alles, selbst das ursprünglich Innerlichste, das künstlerisch reinste Gefühl, zur Routine werden, im Fall man nicht ein Genie besitzt, welches auch über diese gefährlichste Klippe des Virtuosenthums mit Adlerfittigen emporhebt.

Daß Vieuxtemps dieses Genie nicht besitzt, bewies er durch die Wahl seiner Vorträge in Weimar. Er spielte seine Phantasie-Caprice und seine Norma-Variationen auf der G-Saite, zwei Stücke, die nicht nur er selbst seit 15 Jahren in der Welt herumträgt, sondern die jeder angehende Virtuos einem Provinzial-Publikum vorzuführen für heilige Pflicht hält. Natürlich spielt ihm diese Sachen Keiner gleich — aber werden sie dadurch besser? Oder neuer? — Diese Wahl mußte mindestens in Weimar doppelt auffallen, wo man doch ohne Weiteres voraussetzen kann, daß man dort nicht blos nach dem Wie, sondern auch nach dem Was fragt! — Das neueste große Concert mit Orchester, welches Vieuxtemps bei Hof spielte, war insofern interessanter, als es wenigstens neu war. Das Concert besteht aus 4 Sätzen, ist aber mindestens um einen (den letzten Satz im Marschtempo) zu lang. Auch das vorhergehende Scherzo ist matt. Die Instrumental-Introduction des ersten Satzes ist sehr lang und pretentiös; das Adagio, mit obligater Harfe und melodiösem Gesang, erschien am interessantesten.

Daß Vieuxtemps auch classische Compositionen zu spielen versteht, zeigte er in dem Vortrag der Kreutzer-Sonate von Beethoven, mit Liszt, aber nur im kleinen Privatcirkel. Um dieses Duo dürfte uns Mancher beneidet haben. — Beide Meister spielten auswendig. Aber in solchen Vorträgen beweist Vieuxtemps doch, daß er kein — Joachim ist. Insofern thut Vieuxtemps sehr wohl, in seinem Genre zu bleiben, denn bekanntlich: Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux! — Und interessant und bedeutend bleibt Vieuxtemps doch immer, trotz aller Wenn und Aber. —

Der letzten von einer Reihe von Quartett-Soiréen, welche durch Laub, Stör, Walbrühl, Coßmann und den trefflichen Pianisten Pruckner in jedem Winter in Weimar arrangirt werden, konnte ich leider nicht mehr beiwohnen, da der Quartett-Abend verschoben werden mußte. Die Programme dieser Soiréen sind sehr interessant — Beethoven, Schubert und Schumann stehen in erster Reihe, hinter Beethoven zurück greift man nicht, desto entschiedener aber strebt man nach vorwärts; das Volkmann'sche Trio z. B. ist schon in das Repertoir aufgenommen. Für die Vortrefflichkeit der Ausführung bürgen die Namen der mitwirkenden Künstler, und so bilden diese Quartett-Abende in dem Weimarer Concert-Leben einen sehr bemerkenswerthen integrirenden Theil, und könnten für mehr als eine Quartett-Gesellschaft, welche in naiver Selbstgefälligkeit immer nur mit Haydn und Mozart liebäugelt und renommirt, (als wäre es heutzutage eine Kunst, Quartette von Haydn zu spielen) als nachahmenswerthes Muster dienen.

Wenden wir uns jetzt zur Oper, dem Institut, welches in Weimar mit besonderer Vorliebe gepflegt wird, bis jetzt auch die überraschendsten Resultate erzielt hat. — Man kommt mehr und mehr von dem Glauben zurück, daß der Luxus mit theuer bezahlten Persönlichkeiten das Haupterforderniß eines guten Opernensembles sei. Man hat einsehen lernen, daß die Jagd auf die besten Stimmen zu nichts führen kann, als zu einer Uebertheuerung der Operngagen, die nicht nur über alle billigen Anforderungen, sondern in der That über allen Menschenverstand geht. Wenn die Cruvelli allein für 8 Monate an der großen Oper in Paris 100,000 Francs erhält, so ist es natürlich, daß die Operndirectionen dort Banquerott machen müssen, mit dem Bewußtsein, nichts erreicht zu haben als — eine gute Stimme. Wird aber etwa eine Oper in unserer Zeit dadurch hergestellt, daß man „gute Stimmen" neben einander placirt? Je besser die Stimme, je brillanter die Coloratur, desto steifer und schlechter gewöhnlich das Spiel. Je theurer die Stimme, desto erbärmlicher gewöhnlich das Ensemble, einestheils weil der Contrast um so größer wird, anderntheils, weil die 100,000 Francs Stimmen natürlich glauben, die Oper, das Publikum, die Direction, das Orchester — kurz Alles sei nur für sie da, und demgemäß ihren Launen, ihren Manieren und Prätentionen ungestraft und ungezügelt fröhnen, zur Entehrung der Kunst, zum Verderb des Publikums, zum Nachtheil der Oper, aller Mitspielenden und Mitsingenden. Einzelne Künstlernaturen ersten Ranges, wie die Schröder-Devrient, Johanna Wagner, Roger, ꝛc. können nicht dem Ganzen gegenüber als Regel, sondern nur als Ausnahme gelten.

Gesunde, nicht verbildete Stimmen, ohne außergewöhnliche Stärke, ohne staunenswerthe Coloraturfertigkeit oder riesenmäßigen Umfang, aber mit edlem, richtigen Gefühl, mit dramatischer Begabung, mit künstlerischem Streben und musikalischem Verständniß — das sind die wahren Stützen und Träger einer guten Oper, und die vortrefflichsten Kräfte, aus denen sich ein wahrhaftes Ensemble herstellen läßt. Diese sind es, welche Weimar zwar nicht durchgängig,

aber in den Hauptpartien beſitzt. Vor Allem iſt hier das rühmlichſt bekannte Ehepaar, Herr und Frau v. Milde zu nennen, deren muſikaliſch nobler Vortrag, verbunden mit feinem Gefühl und richtiger dramatiſcher Auffaſſung nicht lobend genug anerkannt werden kann. Ebenſo iſt Hr. Liebert ein recht tüchtiger Tenor mit trefflichen Mitteln und richtigem muſikaliſchen Verſtändniß, dem allerdings noch Spiel mangelt — doch hat er das beſte Streben und iſt in der beſten Schule, um mit der Zeit auch ein wahrhaft dramatiſcher Sänger werden zu können, eine, bei den Tenoriſten ohnehin ſo ſeltene Erſcheinung, daß diejenigen, welche das Geheimniß des dramatiſchen Geſanges beſitzen, ſtets zu den erſten Tenoriſten gehören, ſelbſt wenn ihre Stimme an ſich nicht beſonders hervorragend wäre — wie wir an Roger erfahren haben. — Während meiner Anweſenheit war auch Frl. Faſtlinger wieder dort anweſend, deren Stimme ſich bedeutend erholt hat. Sie iſt für uns immer eine liebliche, anziehende Erſcheinung geweſen, die mit richtigem und feinem Verſtändniß in die Intentionen des Componiſten einzugehen verſteht, und eine höchſt glückliche Begabung für dramatiſchen Vortrag und edles Spiel, mit großem Fleiß, entwickelt hat.

Die Chöre ſind zwar nicht ſtark, aber trefflich geſchult, die Regie unter Seidel iſt recht anerkennenswerth, die Ausſtattung der neuen Opern den Verhältniſſen nach ſogar brillant zu nennen. Eine partie honteuse der Weimarer Oper iſt aber das Ballet, über welches ſich allerdings gar nichts ſagen läßt. Gegen die drei Nymphen von zweifelhaftem Alter und noch zweifelhafteren Fähigkeiten, welche z. B. im Venusberg herumſpringen, ließe ſich ſtatt aller Kritik, nur der Wunſch ausſprechen, daß ſie — verſchwinden möchten. Doch — welches kleine Operntheater hat ein gutes Ballet! Möge erſt die Opernreform allenthalben zu Ende geführt ſein, bevor man an die Ballet-Reform denkt.

Was aber mehr noch als die Bedeutung und der Werth der vorhandenen Kräfte an ſich, beſonders hervorzuheben iſt, das iſt der Geiſt, der in Allen weht und Alles lebendig macht, ein einmüthiges, unverdroſſenes Wirken für höhere, wahre Kunſtzwecke, denen ſich Alles unterordnet. Wie überraſcht iſt man, den Enthuſiasmus zu gewahren, welchen z. B. Alle, vom Intendanten bis zum letzten Choriſten für Wagner's Opern bewahren, und dem entſprechend in das Ganze eingreifen. Da iſt nichts Gemachtes oder Forcirtes — da iſt keine Klage über ſchwere und undankbare Partien, über ermüdende Proben oder mühevolle Verwaltung und unverhältnißmäßigen Aufwand — Alle ſind beſeelt von dem Bewußtſein, daß ein außerordentliches Kunſtwerk auch außerordentliche Kräfte und Mühen in Anſpruch nehmen muß, und daß man berufen ſei, durch die That ein Beiſpiel zu geben, was ſich erreichen laſſe durch Einheit und Enthuſiasmus, ohne gerade im Beſitz außerordentlichſter Mittel zu ſein. Das Weimarer Orcheſter- und Opernperſonal, wenn es für Wagner oder Berlioz in die Schranken tritt, iſt wie eine für Freiheit und Vaterland begeiſterte, auserwählte Schaar, welche der erhabenen, ſie beſeelenden Idee Alles zu opfern bereit iſt, und darum ſiegt und ſiegen muß.

Unter ſolchen Auſpicien eine Wagner'ſche Oper zu hören, iſt doppelter Genuß. Ich kann mir in der That auch kaum eine, in den Hauptzügen beſſere Auffaſſung und Wiedergabe denken, als die des Lohengrin, wie er bei feſtlich erleuchtetem Hauſe am zweiten Oſterfeiertag gegeben wurde. Götze, jetzt Profeſſor in Leipzig, früher der beliebte Tenoriſt der Weimarer Oper, gab den „Lohengrin" als Gaſt.*) Götze's Art des Geſanges iſt vortrefflich, ſeine Wärme und Begeiſterung für Wagner überaus wohlthuend und erhebend, ſein Vortrag durchaus nobel und künſtleriſch. Daß dieſe ſchätzenswerthen Eigenſchaften durch überaus kräftige und ausdauernde Stimmmittel nicht mehr in dem Maaße unterſtützt werden, wie man wünſchen müßte, damit Götze's Künſtlerthum zur vollkommenen Anerkennung gelangen könnte, liegt in der Natur der Verhältniſſe, denen jede Stimme mit der Zeit unterworfen iſt. Deshalb kamen die heroiſchen Partien des Lohengrin nicht ſo vollſtändig zur Geltung, als die lyriſchen, in denen Götze aber muſterhaft war; ſo namentlich im Finale des zweiten Actes und im Liebesduett des dritten Actes — Leiſtungen, die ſich jeder Tenoriſt zum Muſter nehmen könnte. Es war uns vom höchſten Intereſſe, einen Künſtler in dieſer Rolle zu hören, welcher ſo tief und begeiſtert in Wagner's Muſik eingedrungen iſt, und rein aus Liebe zur Sache noch einmal die Bühne betrat, der er ſo lange mit Ruhm angehört hatte, um Wagner's erhabene Kunſt auf das würdigſte zu feiern.

Frau v. Milde iſt eine unübertreffliche Elſa. Sie iſt wie zu dieſer Rolle geſchaffen, die durch ſie auf das lebendigſte individualiſirt wird. Ebenſo bringt Hr. v. Milde den Telramund zu ſo vollendeter Geltung, daß man dieſe Partie, in ihrer ganzen Wahrheit und Conſequenz, durch ihn erſt kennen zu lernen glaubt. Endlich iſt Frl. Faſtlinger als Ortrud ganz vorzüglich; ſie verleiht dieſer Partie eine merkwürdige Lebendigkeit und das regſte Intereſſe durch

*) Hr. Profeſſor Götze iſt ſeit ſeinem Engagement in Leipzig von der Bühne gänzlich zurückgetreten, und ſang nur ausnahmsweiſe den Lohengrin in Folge beſonderer Aufforderung. D. Red.

ihr feines und durchdachtes Spiel, welches sie auch da mit großem Erfolg durchführt, wo die Partie an sich nur stummes Spiel verlangt, wie im ersten Act. Ich habe Frl. Fastlinger's Talent zur dramatischen Sängerin gerade in dieser Partie, die als eine „verlorene" oft verschrien wird, am meisten schätzen lernen. — Auch Hr. Mayerhofer als Herrufer war sehr lobenswerth — weniger entsprach Hr. Höfer als König Heinrich. — Ueber das Detail der Weimarer Aufführung des Lohengrin behalte ich mir speciellе Mittheilungen für einen Artikel vor, welcher die Aufführungen des Lohengrin überhaupt von praktischen Gesichtspunkten aus behandeln soll, ein Unternehmen, welches durch die neulich erlebten Verballhornungen des Lohengrin in Leipzig sehr gerechtfertigt erscheint.

Fast noch mehr, als in den Aufführungen selbst, lernt man Wesen und Geist eines Operpersonales und Orchesters aber in den Proben kennen und schätzen. Es war mir nicht nur vergönnt, allen Proben des Lohengrin beiwohnen zu können, sondern ich lernte auch die Weimarer Aufführung des Tannhäuser (mit Frl. Fastlinger als Venus) in den Proben kennen, da ich leider die Aufführung selbst nicht mehr abwarten konnte. Auch hier gilt das über Lohengrin Gesagte. Frau v. Milde ist eine vortreffliche Elisabeth, Hr. v. Milde als Wolfram sehr vorzüglich, und Frl. Fastlinger als Venus von anerkannter Mustergiltigkeit der Auffassung. Tannhäuser singt Hr. Liebert, der erst kurze Zeit in Weimar engagirt ist, und Lohengrin bis jetzt noch nicht studirt hatte, recht gut. Als Tannhäuser wird aber wohl Tichatschek in Dresden unübertroffen bleiben, ebenso wie Mitterwurzer als Wolfram. Bei solchen Parallelen ist es doppelt schmerzlich, daß man keine Möglichkeit sieht, den Lohengrin je auf der Dresdener Bühne zu sehen und zu hören. — — —

Doch sind es keineswegs nur die Wagner'schen Opern, welche man in Weimar so gut zu hören bekommt — die kleine Residenz war noch voll des Eindruckes, den Euryanthe erst vor kurzem hervorgerufen hatte. Man lobt hier vor Allem das Orchester und die Direction von Liszt. Der allgemein geschätzte Künstler Genast, früher auch Regisseur der Weimarer Oper, welcher den Lysiart noch unter Weber's eigener Leitung studirt und gesungen hat, versicherte mir, daß Liszt die ganze Euryanthe genau mit den Zeitmaßen, mit den Nüancen und Auffassungen dirigirt habe, wie Weber selbst. Die Leistung des Orchesters sei wahrhaft bewundernswerth gewesen, — ein Lob, welches man in Bezug auf Lohengrin mit gleichem Recht ertheilen muß.

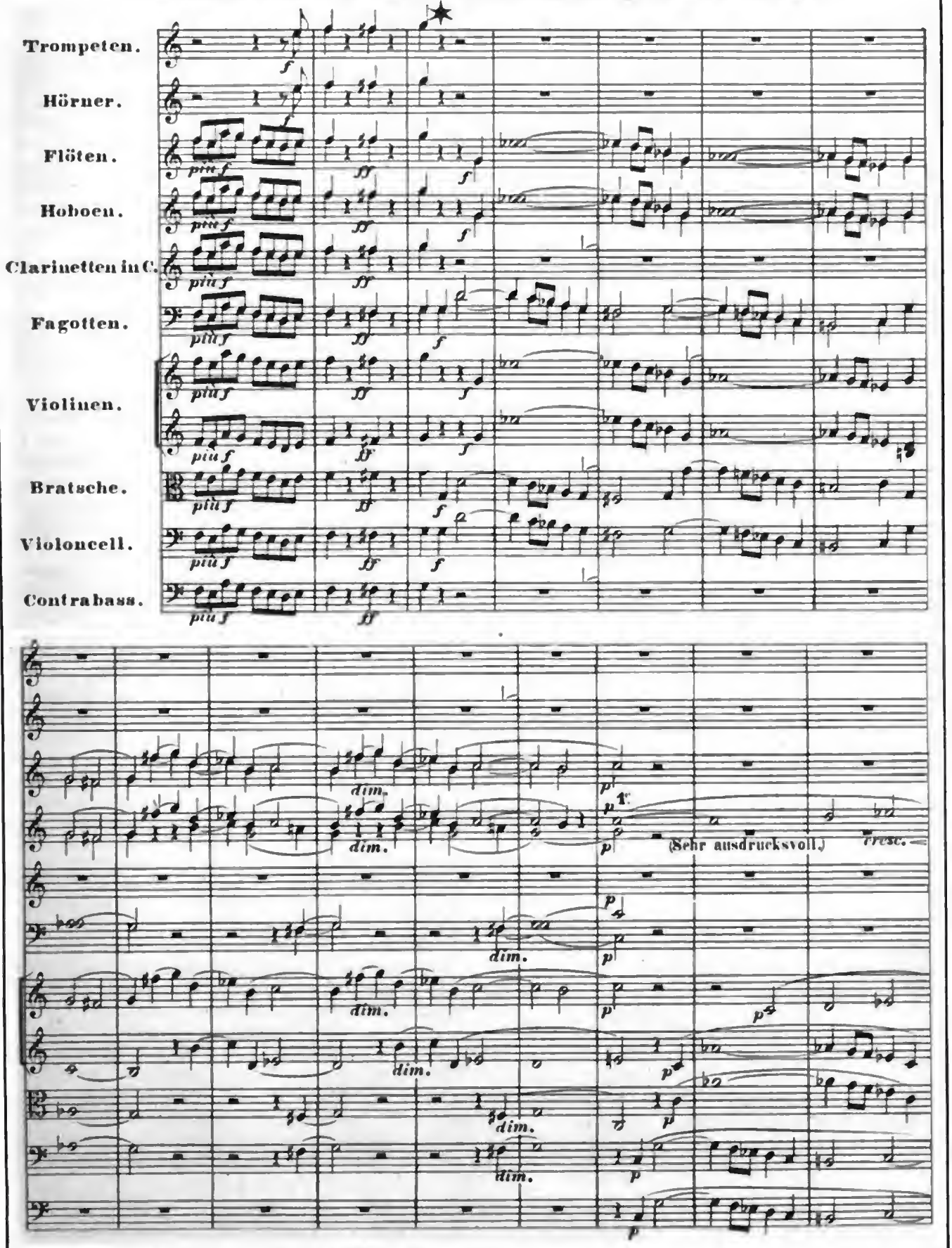
Noch vieles wäre zu sagen über die in Weimar lebenden Künstler, — namentlich über Raff, dessen neueste Sonate für Clavier und Violine ein ganz bedeutendes Kunstwerk ist — über die große Reihe von Fremden, welche fast unterbrochen durch Weimar zieht, und Gelegenheit zu den interessantesten Bekanntschaften gab. Doch mahnt der Raum diesmal zum Schließen, und leider drängte die Zeit mich auch früher aus Weimar fort, als ich wünschte. Berlioz war in Dresden angekommen, und zog uns dahin zurück. Darüber das nächste Mal.

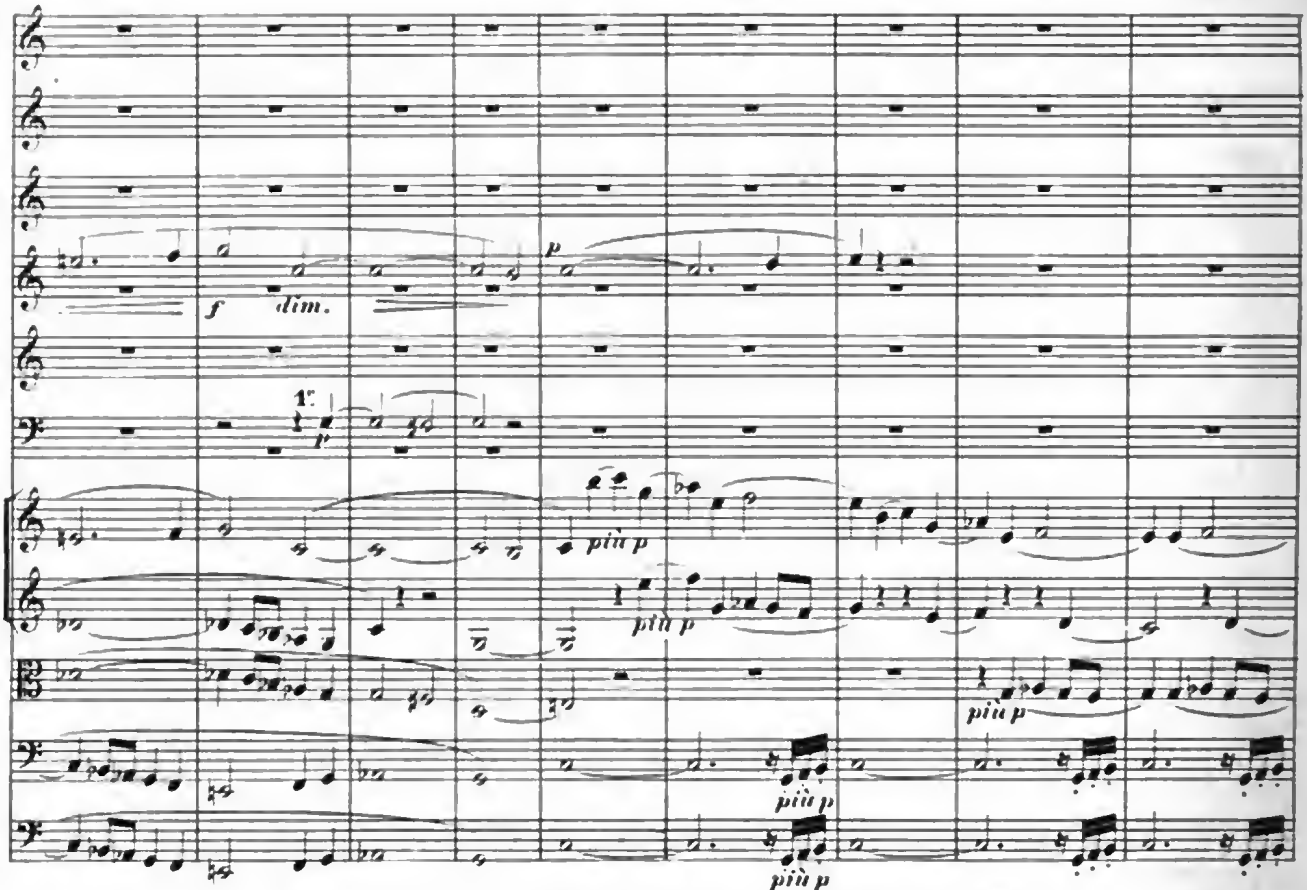
Hoplit.

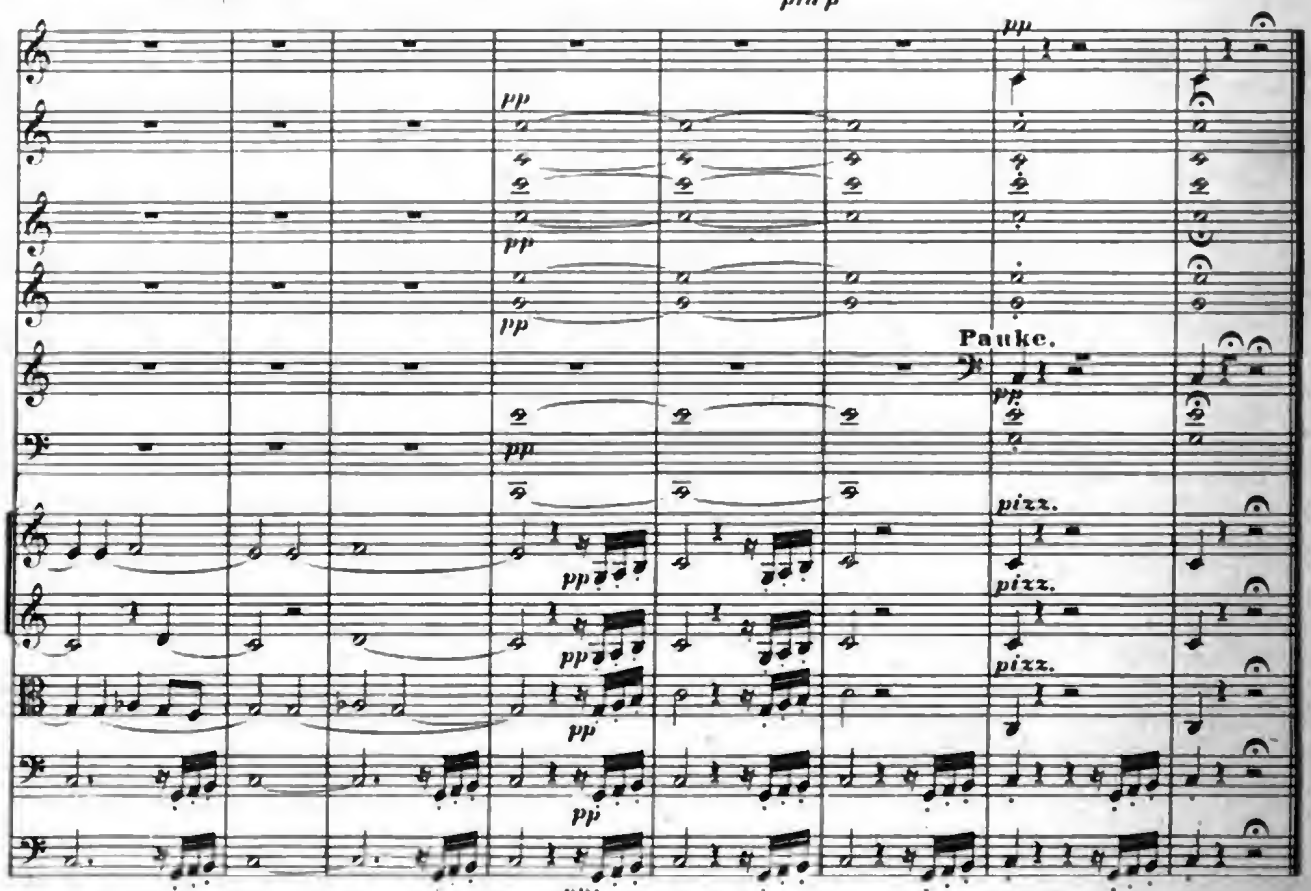
Kleine Zeitung.

In der Kirche zu Zofingen wurde Sonntags den 11ten Juni Bernhard Klein's Oratorium „David" aufgeführt von etwa 100 Sängern und ungefähr 50 Instrumentalisten unter der geschickten Leitung des Musikdir. Petzold, unter dessen Wirksamkeit Sinn und Liebe für Musik sich in Zofingen immer mehr gehoben hat und welchem es gelang, an dem 1850 von der Stadt Zofingen gehaltenen aargauischen Musikfeste Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung zu bringen, 1852 Friedr. Schneider's „Weltgericht", und seither wiederholt Mendelssohn's „Athalia". Mit den für solche ächte und ernste Musik gewonnenen Sing- und Instrumentalvereinen Zofingen's konnte schon gewagt werden wieder ein Werk des Kirchenstyls aufzuführen; und Klein's „David" zeigte sich einer solchen größeren Aufführung durchaus würdig. Es besteht aus zwei Abtheilungen und dreißig Gesangstücken, Solo- und Chorgesängen, und schildert den König David unter Gottes Heimsuchung, Gericht und Errettung. Der Text, wenn auch nicht aus einer tieferen Auffassung David's hervorgegangen, wie er selbst in seinen Psalmen fortlebt, bot doch dem Componisten hinlänglich Gelegenheit zu mächtigen Chören, ergreifenden und rührenden Arien und zu einer dramatischen Musik innerhalb der Schranken des Kirchenstyls. Es hat auch von den vielen Zuhörern wohl Niemand die drei Stunden, welche die Aufführung währte, in der Kirche zugebracht ohne lebhafte Erregung mannigfacher religiöser Gefühle und Gedanken und Niemand ohne den Kunstgenuß, der eben durch das biblische Wort und den kirchlichen Ton erst seine rechte Weihe und seinen Segen erhält. Wehmüthig wurde durch diese Musik auch die Erinnerung an ihren Schöpfer erweckt, den eben so tiefsinnigen als hochgebildeten, seiner Zeit aber von den Kunstgenossen seiner nächsten Umgebung wenig begünstigten B. Klein, der dieses Oratorium am deutschen Musikfeste zu Halle 1830 aufführte, bald darnach dann aber 1832 in der Kraft seiner Jahre starb. Bekanntlich sind von ihm noch zwei andere Oratorien Hiob und Jephtha und mehrere Motetten für den Männerchor, die zum Schönsten in diesem Fache gehören; eine derselben wurde voriges Jahr vom eidgenössischen Männerchor

Ein Schluss zu Gluck's Ouverture zu „Iphigenia in Aulis."







Anstalt für Musikaliendruck in Leipzig.

in Basel unter gewaltiger Wirkung aufgeführt. Möchten unsere Männerchöre nur mehr solche Werke einüben, statt so manches andern, das wahrlich nicht des Singens werth ist.

Die Aufführung des Oratoriums David, voraus die der großen Chöre, aber auch die der Sologesänge darf eine gelungene genannt werden. Die Hauptsache leisteten die Zofinger Musikgesellschaften selbst, zumal in den Chören, und auch den Sopran- und Alt-Sologesängen. Baß- und Tenor-Arien und einzelne Theile der Instrumental-Begleitung wurden von aargauischen und andern zur Ausführung hergereisten Musikfreunden übernommen. Es verdient Anerkennung, wenn Musikgesellschaften solche Meisterwerke einüben und Lust und Geschick zur ernsteren und schwierigeren Kirchenmusik gewonnen haben. Dieß ist ein Ergebniß anhaltender Uebungen in der einen Richtung, welche eben nicht auf Abwege führt. Solche größere Aufführungen haben dann wieder viel Erweckendes und Ermunterndes. Nicht minder als in Zofingen wird auch in Lenzburg die höhere Musik gepflegt und werden dort jährlich mehr als einmal größere Kirchenwerke zur Aufführung gebracht. Man hört, daß sich auch in Aarau Musikfreunde berathen, ob es nicht möglich sei, dort wieder einmal ein aargauisches Musikfest zu halten, indem ein solches seit 1836 daselbst nicht mehr Statt hatte. An Lust und Geschick für bessere Musik mangelt es auch in Aarau nicht, und eine Gelegenheit zur Vereinigung und Belebung der Kunstkräfte wäre nur erwünscht und für die Hauptstadt einigermaßen eine Ehrensache.

Weimar am 25sten Juni 1854. Ihrem Wunsche und meinem Versprechen zu Folge erhalten Sie über die zum Schluß der dießjährigen Theatersaison in Weimar aufgeführte Oper Franz Schubert's: „Alfonso und Estrella" einige Mittheilungen. Der Aufführung dieser Oper unseres größten Liedercomponisten sah ich mit dem wärmsten Interesse entgegen, da vorzugsweise Er in seinen hochpoetischen Tondichtungen für jede Gemüthsstimmung, ebenso für jeden Grad der Leidenschaft den richtigen Ton, und zwar in einer Weise wiederzugeben vermochte, die uns heute noch mit magischer Kraft in den Zauberkreis seiner Phantasie zieht. Nach vielen seiner außerordentlichen, oft so dramatisch bearbeiteten Liedern, war man berechtigt von Schubert auf dem Gebiet der Oper das Bedeutendste zu erwarten. Leider aber vereinigte sich in dieser Oper der poetische tiefsinnerliche Liederromponist mit einem vollkommen prosaischen Dichter: dieß der Grund wenn Schubert's Oper für die Folge keine Lebensfähigkeit haben kann. Der äußerst magere Stoff der Handlung, der jeden Interesses bar, weder spannende Situationen noch wirklich dramatische Effecte erlaubt, muß auf den Zuhörer eben so erlahmend und abschwächend einwirken, als die über alle Gebühr ausgedehnten und festgehaltenen subjectiven Stimmungen und lyrischen Ergüsse. Diese letztern bilden so eigentlich das Element dieser Oper, (die man nicht mit Unrecht als Liederoper bezeichnen dürfte —) daher Schubert fast durchgehends zum Reinmelodischen, das oft über die einfachste Liedform mit musikalischen Phrasen von 2 zu 2, 4 zu 4 Tacten nicht hinauskommt, immer wieder gedrängt werden mußte. Die unausbleibliche Folge ist die im Drama sich wohl am meisten rächende Monotonie, die selbst Schubert mit seinem Melodienreichthum nicht zu bannen vermochte. Dieß muß um so mehr beklagt werden, als der Componist, wo ihm nur irgend ein Anhaltepunkt möglich gewesen, z. B. am Schluß des ersten Actes; beim ersten Zusammentreffen Estrella's mit Alfonso — mit nebenbei gesagt recht interessanter Instrumentation —; im Verschwörungschor, am Schluß des zweiten Actes; ferner im dritten Act in der Scene zwischen Estrella und Adolfo, im Siegesmarsch und in manchem Andern vollständig bewiesen hat, wie mächtig er auf dem Gebiete der Oper hätte werden können, wenn ihm anders der entsprechende Dichter hierzu die Hand gereicht hätte. So viel im Allgemeinen, da nach einmaligem Anhören ein specielleres Eingehen — überdieß beim Mangel eines Textbuches — wohl nicht zulässig sein dürfte.

Von den Mitwirkenden müssen Herr und Frau Milde (Troila und Estrella) als vorzüglich bezeichnet werden, während bei den HH. Liebert (Alfonso), Mayerhofer (Adolfo), aber namentlich Hr. Höfer (Manregato, König von Leon) Manches zu wünschen übrig blieb. Das Zusammenwirken der Chöre und des Orchester's, sowie überhaupt die ganze Aufführung, zeichnete sich durch präcises Ineinandergreifen, durch eine wohlthuende Lebendigkeit und Frische ganz besonders aus; gewiß der beste Beweis von der Haltbarkeit der Liszt'schen Directionsprincipien. — Durch die Aufführung dieser im Jahre 1818 componirten und bis jetzt noch nirgends zur Darstellung gelangten Oper unseres Liederfürsten Franz Schubert, hat sich Liszt, der Kunstergluhte — dem es bei seiner seltenen künstlerischen Energie nur allein möglich war diesen Act künstlerischer Pietät zur Ausführung zu bringen — unstreitig ein neues und großes Verdienst gesammelt; ein Verdienst, das selbst bei Berücksichtigung unserer Einsicht von den Ansprüchen der Gegenwart an ein musikalisches Drama, durchaus in keiner Weise geschmälert werden kann. — Vor Beginn der Oper wurde eine Fest-Ouvertüre von Rubinstein, nach Beendigung derselben ein Festmarsch nach Melodien von Eschinbach und Osterdingen orchestrirt von W. Stade aufgeführt. Die Rubinstein'sche Ouvertüre, in welcher das englische „God save the king" in verschiedener Weise recht interessant und wirksam verarbeitet ist, zeigt: daß der Componist derselben unsere neuere Richtung — in der besten und vortheilhaftesten Bedeutung dieses Sinnes — in sich aufgenommen hat. Die technische Arbeit, namentlich in dem Durchführungssatze ist vorzüglich; um Einiges hiervon zu erwähnen sind in demselben der Uebergang von A nach As, der später eintretende Orgelpunkt auf G mit den in den Posaunen aufsteigenden chromatischen Sextenaccorden und die hierauf folgende Steigerung bis zum Eintritt des Nationalliedes in C-Dur von ausgezeichneter Wirkung. Auch die Stade'sche Bearbeitung der beiden Melodien zeugt von guter Einsicht in das Wesen derselben nebst großer Umsicht in der Instrumentation, und

sind dieselben zu einem äußerst wirksamen und charakteristischen Tonstücke, — bei welchem die erste Melodie durch körnige kräftige Rhythmen mit wirksamen Synkopen, zur zweiten ruhig gehaltenen einen trefflichen Gegensatz bildet — verbunden worden. H. Gottwald.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Berlin concertirt ein Violin-Virtuos Arnstein aus Pesth mit Erfolg. Er hat bis jetzt schon zwei Concerte gegeben.

Frl. La Grua gastirt noch immer in Dresden, macht aber keine vollen Häuser mehr. Neulich war der Freischütz mit Frl. La Grua als Agathe vor leeren Bänken. Tichatschek ist von seiner Kunstreise zurückgekehrt und an der Dresdener Oper wieder außerordentlich thätig.

Frl. Agnes Bury feiert bei der deutschen Oper in London wahre Triumphe. Nachdem sie als „das reizendste Zerlinchen, welches man sehen kann" im Don Juan begrüßt wurde, hat sie als Constanze in der „Entführung" durch ihre Coloratur und ihren ausdrucksvollen Gesang das Publikum vollständig für sich eingenommen.

Man schreibt aus Hamburg: die Theilnahme für das Gastspiel von Roger auf unserer Bühne behauptete sich auf einer Stufe, als ob wir im rauhen Winter lebten, anstatt unter schwüler Sommeratmosphäre. Roger trat als Fernando, als Prophet, Edgard (in Lucia) und George Brown auf. Der Ertrag seiner Darstellung des Edgard war der von Liszt gestifteten Orchester-Pensions-Anstalt gewidmet. Frau Howitz-Steinau aus Karlsruhe gastirte an demselben Abend als Lucia. — Roger kam aus Weimar, wo er in zwei Rollen auftrat, und begiebt sich nach Frankfurt a. M., von wo er nach Rotterdam geht, um bei dem großen Musikfest mitzuwirken.

Jenny Ney ist während ihres Gastspieles in Berlin wo man sie außerordentlich feiert — auch als Frau Finth in Nicolai's „Lustigen Weibern" aufgetreten, und hat in dieser Rolle, wie wir vorausgesagt haben, unter Allen am meisten gefallen. Man war überrascht, in ihr eine so vorzügliche Soubrette zu finden, nachdem sie als Agathe, Fidelio, Valentine, Lucrezia, Norma, ꝛc. in der großen Oper so Ausgezeichnetes geleistet hatte. Die Correctheit, die Schule und das herrliche Metall ihrer Stimme werden von der Berliner Kritik einstimmig bewundert. Sie wird mit einer Wiederholung der Norma ihr Gastspiel in Berlin beschließen, um sich nach Rotterdam zu begeben.

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden sollen Mendelssohn's Finale aus Loreley (mit der Ouvertüre zur Fingalshöhle) und die „Heimkehr aus der Fremde" einstudirt werden.

Frau Henriette Moritz, die jetzt am Coburger Hoftheater engagirt ist, hat mit vielem Glück debütirt. Unter ihrer Mitwirkung soll Wagner's Tannhäuser in Coburg einstudirt werden.

Vermischtes.

Am 14ten Juni fand in London das „große Musikfest" statt, welches die Harmonic Union zum Besten des dortigen deutschen Hospitals gab. Zur Aufführung kam „Christus der Friedensbote", Oratorium von Emil Naumann, (Director vom Domchor in Berlin) unter eigener Leitung des Componisten, und vor einer Zuhörerschaft von 2000 Personen in Exeter Hall. Der Beifall des Publikums war „außerordentlich." Der Componist wurde am Schluß des ersten und zweiten Theiles gerufen, mehrere Nummern mußten zwei Mal, ein Quartett sogar drei Mal wiederholt werden. Zuletzt erhob sich noch das Orchester mit zahlreichem Chor, und brach in Beifallsruf aus. — Wir gönnen dem noch jungen Componisten diesen Erfolg von Herzen, müssen jedoch hinzufügen, daß er sehr erklärlich ist, wenn man das Oratorium und das englische Publikum kennt. Emil Naumann ist ein Nachahmer von Mendelssohn! Man kennt aber die rasende Vorliebe der Engländer für Mendelssohn. Was ungefähr so klingt wie Mendelssohn, und noch dazu ein Oratorium ist, und noch dazu mit Bibelworten, dessen Glück ist sicher gemacht. Das Oratorium ist früher in Dresden und Berlin nicht ohne Beifall aufgeführt worden. Seitdem sind aber mehrere Jahre vergangen, und der Componist hat von sich nichts mehr hören lassen, außer eine Messe in Dresden, die sehr zweifelhaften Erfolg hatte.

Zur Beilage. Wir geben zur heutigen Nummer als Beilage einen neuen Schluß der Ouvertüre zu Gluck's „Iphigenia in Aulis" von R. Wagner.

D. Red.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zischr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 2.** Den 7. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Bellini's Montecchi und Capuletti. — Recensionen: Adolph Trube, Op. 22. Otto Bach, Sechs vierstimmige Lieder. — Rückblick auf das Aachener Musikfest. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Bellini's Montecchi und Capuletti.

Von

Franz Liszt.

Zu Ehren einer Sängerin, die hier in einigen Rollen gastiren und mit dem Romeo debütiren wollte, wurde die Oper bei dieser Veranlassung auf unserer Bühne wieder gegeben. Daß eine solche Wahl des Romeo zur Debütrolle nicht vereinzelt vorkommt, sondern daß im Gegentheil die meisten deutschen Sängerinnen ihn als Paradepferd benutzen, obwohl er schon seit längerer Zeit zum abgenutzten Gaul geworden, mag uns als ein's der offenkundigsten Symptome für das ausschließliche Gewicht gelten, welches Theaterunternehmungen auf finanzielle Speculationen legen, zum größten Nachtheile der Kunst, ihrer Erfordernisse und Interessen, und insbesondere auf Kosten des Opernrepertoires. Für die Künstler, die allenthalben sich bestreben, mehr Raum für die Kunst selbst auf der Bühne zu gewinnen, könnte es entmuthigend sein, daß ein Werk, wie das in Rede stehende, in einem Lande immer noch eine Art Wünschelruthe für die Kasse ist, wo alle musikalisch gebildeten Individuen mit Einbegriff der Orchestermitglieder und des Sängerpersonals es nur noch als das verjährte Produkt einer veralteten Schule betrachten können, wüßten sie nicht andererseits, daß die Kunst eine unwiderstehliche Gewalt hat, daß sie, wenn erst die Stunde des Fortschrittes schlug, vermöge innerer Kraft ihr Feld von allem überwuchernden Mißbrauche und Unkraute reinigt und urbar macht, ohne dabei sich irgendwie von persönlicher Willkühr oder persönlichem Unvermögen hindern zu lassen.

Wunderlich wäre es, wie eines der schwächsten Werke Bellini's in Deutschland sich so beharrlich hält, und welch' eine Majorität von Sängerinnen von der Manie angesteckt sind, als Romeo zu debütiren, wüßte man nicht, daß in neuester Zeit eine mit Recht berühmte Sängerin sich darin gefiele, alle ihre Gastspiele — in ganz Deutschland — mit dieser Rolle zu *verherrlichen*, und bei der Bühne, welcher sie angehört, dieselbe fortwährend auf dem Repertoire zu erhalten. Zu ihrer Gestalt paßt das Männercostüm, die Rolle hebt die besten Lagen und mächtigen Töne ihrer Stimme gut hervor, ohne daß sie sich dabei anstrengen müßte weder durch Studien noch Vocalisen, noch durch dra-

matiſche Aufregung. Brauchte es aber mehr, um alsbald alle Primadonnen zu überzeugen, daß auch ſie in dieſem Coſtüme am beſten paradiren und Effect machen würden, möchte auch Talent, Geſtalt, Aeußeres noch ſo wenig zu dieſer Rolle geeignet ſein? Wie man wohl vorausſehen konnte, blieb es nicht aus, daß Viele von ihnen ohne Vermuthen ſich der baaren Lächerlichkeit ausſetzten, um nicht hinter den Triumphen eines bedeutenden Renomées zurückzubleiben. Es iſt wahr, den einigermaßen müde gewordenen Stimmen, denen die hohen Lagen unbequem ſind, die nur noch in der Tiefe einige Friſche bewahrt haben, iſt die Partie ſonderlich günſtig. Auch das iſt wahr, daß das Publikum es leicht bequem findet, das einmal Gehörte und ſchlechtweg Genoſſene wieder zu ſehen und zu hören, ohne die Kunſt ernſter zu betrachten. Bereitwillig lächelt es dem Raben zu, wo man ihm eben noch den Pfau zeigte; es geräth ſogar über den Geſang des Gimpels in Extaſe, wenn er nur auf dem Baume pfeift, wo die Nachtigall geſungen.

In dem kunſtgebildeten Deutſchland iſt ein ſolcher Stand der Dinge auffallend und bedauernswerth. Unter denen, die ihn auf verſchiedene Art, aber aus demſelben Beweggrunde zu erhalten ſuchen, gebührt vor Allen den berühmten Künſtlern der erſte und ernſteſte Vorwurf. Mit kläglicher Vergeudung ihrer Kräfte an unwürdige Aufgaben erhalten ſie Werke an der Tagesordnung, die derſelben nicht mehr würdig ſind oder es niemals waren. Auf ſie, die durch Mißbrauch wirklicher Gaben wohlfeilen Succeß erpreſſen, fällt augenſcheinlich der größte Theil der Verantwortlichkeit. Indem ſie dazu beitragen, die Kunſt zu einem Zeitvertreibe für Müſſiggänger zu erniedrigen, und für Produetionen, welche die ernſte Muſe verläugnet, ſich bewundern, applaudiren und bezahlen laſſen, ſteigen ſie ſelbſt vom Rang des Künſtlers zur Escamotage hinab. Nur ein ſchwächerer Tadel trifft die Talente zweiten Ranges, welche nicht den Muth haben, falſche Vorurtheile zu überwinden, das Joch der Nachahmung abzuſchütteln und ſich Rollen zu wählen, die ihren perſönlichen Mitteln und Vortheilen angemeſſen ſind. Dieſe ſollten ihre Individualitäten geltend machen, und würden meiſtens ihre ſpeciellen Vorzüge in ein beſſeres Licht ſtellen, wenn ſie ſorgſam vermieden, berühmte Künſtler zu copiren, Vergleichungen herauszufordern, die nur zu ihrem Nachtheile ausfallen können, und ſclaviſch im vorgezeichneten Fahrgleiſe zu wandeln. Doch es hieße das Unmögliche verlangen, wenn man das ausſchließliche Eigenthum ausgezeichneter Geiſter, die Kühnheit der Initiative bei gewöhnlichen Erſcheinungen vorausſetzen wollte, ſo ſehr auch dieſe Art des Verfahrens ihrem eigenen wohlverſtandenen Intereſſe ſchadet. Wenn aber viele Sängerinnen ſo wenig Tact und Gefühl für das Schöne, für das Schickliche in ihrem Stande haben, den ſie leider oft zum Metier herabwürdigen, daß ſie auf berühmte aber ſchlechte Beiſpiele ſich ſtützend, dieſem Mißgriffe mit einer gewiſſen commerciellen Naivität ſich hingeben, ſo ſollte man ſich mindeſtens wundern dürfen, daß die Theaterdirectionen durch ihren gefälligen Conſens dieſen Unfug noch unterſtützen, der unaufhörlich ſchlechten Geſchmack verbreitet, und die ärgſten Mißbräuche begünſtigt. Sie discreditiren die Bühne, beſchleunigen ihren Verfall und Ruin, indem ſie ſolchen Speculationen hülfreiche Hand leiſten. Dem Publikum wird der Magen durch ſolche ungeſunde Koſt derart verdorben, daß man es erſt einer ſtrengen Diät unterwerfen müßte, ſollte es ſubſtantielle und vornehme Speiſen wieder ertragen können. Iſt das Uebel erſt einmal da, ſo fällt ein Theil der Schuld unvermeidlich auf dieſe Directionen, denn man wird nimmer als Princip aufzuſtellen wagen, daß ein Hof- oder Stadt-Theater nicht dazu beſtimmt ſei, die Kunſt in Flor zu bringen und nur zum Zweck habe, beliebige Vorſtellungen zu bieten, die amüſant genug ſind, daß Hof und Stadt willig Geld dafür hergeben. Da im Gegentheile die Theorie dieſen Endzweck der Bühne immer auf Werke verweiſen wird, die der Aufmerkſamkeit und des Intereſſes der Höfe und des gebildeten Geſammtpublikums einer Stadt würdig ſind, ſo iſt es Sache der Vorſteher von Bühneninſtituten, dem Einfluß nichtiger Launen auf ihr Repertoir zu ſteuern; von ihnen müßte die Anregung ausgehn, berühmte Virtuoſen und Sänger zur Verwendung ihrer Kräfte auf edle Werke zu bewegen, die der Kunſt zur Ehre gereichen, die zu geben, zu hören und zu bewundern, man ſich zur Ehre rechnet.

Wir beſtreiten gewiß am wenigſten den Künſtlern im Allgemeinen, und beſonders den ausgezeichneten unter ihnen, das Recht, manchen Werken oder Rollen zweiten Ranges ſelbſt, einen bis dahin verborgenen Reiz, ein neues Intereſſe, einen unerwarteten Vortheil abzugewinnen, falls ſie ihnen Gelegenheit geben, gewiſſe Seiten ihres Talents, ihrer Fähigkeiten in ein beſonders günſtiges Licht zu ſetzen. Wir möchten nicht im mindeſten das ihnen zuſtehende Recht ſchmälern, gewiſſe Vorſtellungen für ſich in Anſpruch zu nehmen, ſeien es alte, neue oder unedirte Compoſitionen. Im Gegentheil hätten die dramatiſchen Künſtler Gelegenheit, zu trefflichen Gebrauch von einem ſolchen Rechte zu machen, als daß man es ihnen entziehen möchte. In ihren Händen gerade liegt es, Werke von wirklicher Schönheit ungünſtigen Umſtänden oder der Zerſtreutheit des Publikums gegenüber zu endlicher Geltung zu bringen. Es wäre abſurd, ausübenden Künſtlern die freie Wahl von Rollen

abſprechen zu wollen, die ihren perſönlichen Vorzügen am beſten conveniren, mit der Bedingung aber, daß ſie nicht aus überwiegend egoiſtiſchen Rückſichten ſchwache, mittelmäßige oder veraltete Werke über verdienſtlichere oder jüngere und lebensvollere gemeinhin obwalten ließen, ſollten ſie darin auch energiſch der Majorität des Publikums Widerſtand leiſten müſſen, dem wir in ſolchen Dingen keine abſolute Competenz zuerkennen. Wir erinnern uns wohl, daß Frau Schröder-Devrient oftmals den Romeo geſpielt hat; ſie hat aber außerdem den Erfolg des Fidelio von Beethoven ſicher geſtellt, Weber's Euryanthe zu höherer Geltung gebracht und den ſchönſten lyriſchen Schöpfungen Schubert's Eingang und Verſtändniß verſchafft, mochte es ihr immer erlaubt ſein, weiblicher Laune zu genügen, nachdem ſie Künſtlerpflicht ſtrenge genug gethan hatte. Wenn aber die Sänger einzig und allein der allgemeinen Seichtigkeit nachgeben, ſo ſind die Theaterdirectionen im Recht und ſogar verpflichtet, nachdem ſie die mittelmäßigen Werke zugelaſſen haben, auf welche die Sänger, als ihren perſönlichen Eigenſchaften am beſten entſprechend, beſonderes Gewicht legen, nun auch von ihrer Seite andere zu bedingen, und zwar aus dem triftigen Grunde, daß auf einer in gutem Rufe ſtehenden und auf dieſen guten Ruf eiferſüchtigen Bühne der begabte Künſtler ſich hingebend den ernſten Schönheiten der Kunſt zuwende, indem er ſich Aufgaben unterziehen müſſe, die den wahren Künſtler zu intereſſiren vermögen und nicht blos die Kunſtgenuß-Flâneurs, die von einem ſchönen Bein oder einem runden Arm ſich angezogen und befriedigt fühlen. Es iſt ein Jammer, daß in unſern Tagen die Künſtler wie eine Art Maſchine verwendet werden, um ſolchen Maulaffen das Geld aus der Taſche zu pumpen; anders ſehen ſie die Theaterdirectoren kaum mehr an und fragen den Henker nach der Kunſt. Ein Meiſterwerk zu gewinnen, ein ſchwieriges Stück gut zu geben und zur Geltung zu bringen, das Niveau ihres Repertoires zu erhöh'n, das ſind Stiefkinder unter ihren Sorgen! Sind aber dieſe Rückſichten erſt einmal bei Seite geſetzt, ſo fühlen ſich die Künſtler nur zu ſehr ermuntert, auch ihrerſeits den letzten Reſt artiſtiſcher Gewiſſenhaftigkeit in die Schanze zu ſchlagen, thun ſich gar oft Gewalt an, im Erregen einer frivolen Neugier ihre Befriedigung zu finden, heißen ohne Schonung ihrer Würde jedes Mittel willkommen und vergeſſen zuletzt jede Rückſicht, jeden Scrupel gegenüber der Kunſt und ihren Intereſſen.

Als, angeſteckt von der allgemein verbreiteten Leidenſchaft der Frauen für Männerrollen, deren Bereich ſie ſogar bis auf den Othello ausdehnte, — die Malibran den Romeo ſpielte, fühlte ſie Bellini's Schwächen in dieſem Werke ſo gut heraus, daß ſie den letzten Act durch den aus Vaccai's Oper deſſelben Namens erſetzte, mit dem berühmten Cantabile: Ah, se tu dormi, svegiia-ti, welchen man allgemein für beſſer achtet und ihn auch ſpäter noch in Frankreich und Italien beibehielt. So bewies die große Künſtlerin wenigſtens, daß die Kunſt ihr nicht gleichgültig ſei, daß ſie nicht blos applaudirt ſein wollte (denn das hätte ſie mit der erſten beſten Compoſition erreicht), daß ſie ihre Rollen nicht allein glänzend, ſondern der Künſtler Achtung würdig geben wollte. Uebrigens war Bellini's Oper neu componirt und beſaß noch den attractiven ſchnell verblühenden Reiz, den man in Frankreich mit dem Ausdruck beauté du diable bezeichnet. Ein in ſich ſelbſt mittelmäßiges, aber nach dem Geſchmack des Tages geformtes Werk kann einen flüchtigen Parfüm in ſich ſchließen, der die Vorliebe vornehmer Theaterbeſucher und die Nachſicht der Künſtler ihm gegenüber rechtfertigt, ſo wie Maler von den Reizen erſter Jugendfriſche entzückt ſein können, ohne daß Unregelmäßigkeit oder Bedeutungsloſigkeit der Züge Anſpruch auf ihre motivirte Anerkennung macht. Solche Werke haben ſoſehr ein Recht des Daſeins, daß es ſogar paſſend iſt, ſie in ihrer erſten Blüthe dem Publikum zu bieten, ſolange der Morgenthau ſie noch verſchönt. Da ſie aber jedes kräftigeren Lebensprincips entbehren, werden ſie widerwärtig, wenn man ihr Daſein über die geſteckte Grenze ausdehnt und ſie verwelkt und verwittert noch vor Aller Augen ausbreitet. Als Oper eines jungen Componiſten verdienten die Montecchi zur Zeit ihres Erſcheinens die gebührende Berückſichtigung, ſie veranlaßten zur Erwartung beſſerer Arbeiten, welche auch erfüllt wurde. Welche notoriſche Inconſequenz iſt es aber nicht, heute noch, wo ſelbſt die beſſeren Werke dieſes Autors ſich ihrem Abend nähern, auf den deutſchen Bühnen eine der ſchwächſten Compoſitionen Bellini's und der Schule, der er angehört, hartnäckig am Leben erhalten zu wollen.

Die Montecchi und Capuletti können zu der Reihe von Zwitterwerken gerechnet werden, welche einer Miſchung aus Roſſini's Hinterlaſſenſchaft und den neu heranſchwimmenden Principien der romantiſchen Schule ihr Leben verdanken. Doch findet man hier nur Proben des wenigſt Werthvollen der beiden Richtungen. Ihre melodiſche Form gehört der alten italieniſchen Oper an, die ausſchließlich zum Abgiren von mehr oder minder dramatiſchen, mehr oder minder motivirten Gefühlen beſtimmt iſt; ihr Sujet gehört ſchon in die Periode, wo die Situation Haupthebel des Intereſſes wird. Ihre Melodien ſind voll jener ſüßlichen Banalität, jener ſentimentalen Mattherzigkeit, die von einem jungen hübſchen Munde ausgeſprochen, immer einen gewiſſen Reiz ausüben und in der Kunſt

im Augenblick des Erscheinens gefallen mag; sobald aber ihre Mode vorüber ist, werden sie unerträglich, wie ein Lächeln von welken, geschminkten Lippen. Diese hyperleichte Melodie, die sogleich jedes Ohr, jedes Gedächtniß einnahm, ist in ihrer Weichlichkeit, Schlaffheit, in ihrem Mangel an Energie, Erfindung, Originalität und wirklichem Feuer mit der Zeit ekelhaft geworden. Ohne Breite gebaut, ohne Kraft geführt, ist ihre Wendung durchaus linkisch. Anderseits ist der Text einer der ungeschicktesten Versuche unter den angehenden Bestrebungen jener Periode, frappante, unerwartete und seltsame Effecte in die Oper einzuführen, um ihr Interesse durch außerordentliche Situationen zu erhöhen. Sicher möchte schwer ein Stoff zu finden sein, der eine größere Fülle solcher Situationen böte, als Romeo und Julia. Shakespeare hat aus diesen Liebesereignissen, wie aus grünen, markigen Zweigen einen Altar erbaut, den er zum Scheiterhaufen werden, und vor unsern Augen auflodern läßt, damit wir sehen, mit welch einer reinen, dufteuden, glühenden Flamme die Liebe zwei junge Herzen bis zum Todessehnen, zur Todeseifersucht entflammen kann. Weder in Legende noch Mythus hat die Martyrologie der Liebe ein reizenderes Opfer in ihren Annalen aufzuweisen. Wie brutal, roh und prosaisch behandelt Bellini's Libretto die wunderbare Durchsichtigkeit dieses Stoffes, dessen ätherische Poesie ihm ein noli me tangere zu wahren schien; wie gemein sind die Situationen aufgefaßt, die man eines hinlänglichen Eindruckes auf das Publikum für gewiß hielt. Von allen Zügen, welche die Individualität, Lebensfülle und Wahrheit der Shakespeare'schen Charaktere bilden, ist auch nicht eine Spur geblieben. Kein Gedanke, keine Erinnerung an jene Charakteristik rascher, voller, gewaltiger Liebe, wie sie in ihrer ganzen Gluth flammt und strahlt in all' ihrem Glanze, seit sie zuerst dem Herzen sich offenbarte. Vergebens suchen wir hier das himmlische Schmachten, die liebeathmende Keuschheit des ersten Kusses, das wonnevolle Feuer, das Gefahr und Tod mißachtet, vergebens die Balconscene, der Geliebten Muth, den raschen Entschluß des Liebenden. Wo ist Shakespeare's Tybalt, wo Mercutio, die geistreichen, schimmernden, sorglosen Chevaliers, die mit dem Leben, wie mit Sonettreimen oder mit Würfeln spielen? Wo die Amme, diese Alte, die uns an einen jener Köpfe erinnert, wie Denner sie malte? Wo jener alte Capulet, der seine Tochter seit dem Tage ihrer Geburt so liebt, daß er sie eher todt, als nach ihrer Wahl und nach ihrem Herzen glücklich sehen will? Wo die dergestalt zärtliche Mutter, daß sie sich blos ein Schließeramt bei ihrer Tochter vorbehält? Selbst die Musikanten des Shakespeare vermißt man denen des Bellini gegenüber. Was giebt es dafür an der Oper zu sehen? Ein Fest, wie alle Feste, ein junges Mädchen, das heirathen soll, und das sollen sie ja Alle! Ein Liebhaber, wie andere Liebhaber, eine Todtengruft, gleich anderen Todtengrüften. Man könnte allerdings sagen, Shakespeare's Werk bringt auch nur eine Geschichte, wie viele andere. Was ist gewöhnlicher, als ehrgeizige und egoistische Eltern, liebestrunkene Jugend, ehe sie noch den Rausch der Liebe empfunden, von Taumel erfaßt, da sie kaum die Lippen am Becher netzte, und den Tod wie eine Wollust erstrebend, wenn er allein ihr das ewige Brautbett bereitet. Romeo und Julia sind eben in ihrer Einfachheit sublim. Nichts Ungewöhnliches zeichnet scheinbar diese beiden Liebenden aus; in den natürlichsten Umgebungen und Verhältnissen entsteht und wächst ihre Neigung. Plötzliche Bezauberung durch das Anschauen gegenseitiger Schönheit, geheime Zusammenkünfte, Zagen und Gefahren, Sehnen und Glühen, Anbetung und Leidenschaft, Vereinigung und Glückseligkeit, Leid und Entzücken, gänzliches Aufgehen und Vergessen des Einen im Andern, Mißgeschick, Catastrophe und gemeinsamer Tod. Ist das nicht die unheilvolle und wahrhafte Historie vieler Liebenden? Wer aber erzählt den Ueberlebenden von dem Wogen ihrer Brust, wie unter dem glühenden Windhauch des Orients, von den Sensationen, die wie electrische Ströme durch ihre Adern rollen, von den Stürmen, die den hellen Horizont ihrer Leidenschaft verdunkeln, wer erzählt ihnen ihr Glück und Leid, ihre Thränen im Leben, ihr Lächeln im Tode? Sie nehmen das Alles schweigend mit in die Gruft hinab. Nur der Genius vermag mit hellsehendem Auge das schattige Dunkel liebeseliger Geheimnisse zu durchdringen, von dem extatischen Entzücken und verzagenden Herzeleid der Liebenden die Hülle wegzunehmen, wie man die alabasterne Kugel um eine Lampe zerbricht, um sie vor unsern glanzbetäubten Augen in ihrer ganzen Kraft leuchten zu lassen. Er hat uns den sonnenblendenden Glanz der Liebe um so unverhüllter gezeigt, als er sie nicht in erdichteten Regionen, in Wunder- und Mährchenwelt versetzte, sie nicht in Wesen von übermenschlichen Gaben sich entfalten ließ, sie nicht in einem phantastischen Medium und mit den chimärischen Farben des Traumes, im Kampf mit dem Uebernatürlichen, Unfaßbaren schilderte. Wie sie im wirklichen Leben sich zeigt, so läßt er uns die Liebe betrachten, wie sie sich erfinderisch erweist, Schwierigkeiten und Hindernisse zu überwinden, von denen sie umgeben ist, und um uns gewaltiger von der Wahrheit des Gefühls zu überzeugen, dessen keusche Glorie er vor uns entschleiert, erhellt er mit dem Lichte seiner Palette die kleinsten Nebenfiguren. Er läßt in die pathetische Scene alle Hebel spie-

len, die auf unſer Geſchick einwirken, vom Staate an, der durch das Dazwiſchentreten des Fürſten zu Gunſten eines allgemeinen Anordnungsplanes von dem Individuum abſtrahirt, von dem ſeit Generationen vererbten Haß, Ehrgeiz und Rachluſt, die aus geſchichtlichen Gründen über Gang und Geſchick eines Daſeins entſcheiden, von der Kirche und der moraliſchen Weiſe und göttlichen Heiligung eines höchſten Gefühls bis herab auf die täglichen Zufälle des ſocialen und häuslichen Lebens, bis auf Feſte und Tänze, Tod und Trauer, Hochzeit und Prunk mit dem ganzen zahlreichen Gefolge von Perſonen, die dabei die Hand im Spiele haben, von den vornehmſten bis zu den geringſten hinunter. So ſtrahlt auf dem Hintergrunde voller Realität um ſo wahrheitskräftiger das Ideal der Liebe. Nicht unter Schatten wandelt dies lebenathmende Liebespaar; jedes Glied der ſie umgebenden Geſellſchaft und Familie iſt lebendig, wie ſie, lebendig wie wir ſelbſt, iſt von zähen Leidenſchaften beſeelt, hält feſt an hartnäckigen Willensmeinungen, ſchwärmt für ſeine Phantaſien, ſchwillt und ſtrotzt von Stolz, hängt mit zärtlicher Liebe an ſeinen eingefleiſchten Thorheiten.

Man erröthet faſt, dieſem Werke Shakeſpeare's, in welchem er durch die Wärme des Colorits, Reinheit der Linien, Kunſt der Gruppirung, Nobleſſe der Stellungen und Grazie des Faltenwurfs mit Raphael rivaliſirt, den abgeſchmackt colorirten Holzſchnitt zu vergleichen, den uns Bellini davon gab. Aber wenn wir uns doch einmal ſchämen müſſen, ſcheint es uns ehrlicher unſere Schmach zu bezeichnen, als ſie geduldig zu ertragen. Gewiß ſucht Niemand einen Reflex von Raphael's Genius in einer ſchlechten Lithographie, oder ein Echo Shakeſpeare'ſcher Muſe in einem ſchalen Libretto. Wenn aber jeder Gebildete erröthen müßte, jene Lithographie in ſeinem Zimmer prangen zu laſſen, warum erträgt man ohne Murren ein ſo erbärmliches Puppenſpiel? Wir wiſſen wohl, daß die enthuſiaſtiſchen Verehrer des Schwans von Avon von dem bloßen Gedanken empört ſein würden, ſolchem literariſchen Unrathe gegenüber auf ihren Poeten zu zeigen; wir fragen nur, wie es kommt, daß ein ſo cultivirtes Publikum, wie das deutſche, an dergleichen verächtlichen Productionen ſich ergötzen kann? Statt jener Shakeſpeare'ſchen Menſchen, die unſerer lebenden Umgebung ſo aus dem Geſichte geſchnitten ſind, daß wir glauben möchten, ſie geſtern noch gekannt zu haben und mit ihnen umgegangen zu ſein, führt uns die italieniſche Oper aufgeputzte Automaten, gegängelte Mannequins vor, bei denen wir an die Marionetten aus den Zeiten des erſten Anfangs dramatiſcher Kunſt denken müſſen. So überwältigend aber iſt die tragiſche Gewalt der Situationen dieſes Dramas, daß die Betrachtung ihrer Conturen, wie die Silhouette von einigen ſtatuairen Gruppen genügt, um den Zuſchauer zu ergreifen.

Wenn wir der barbariſchen Manier gedenken, mit welcher die Opernwortmacher die göttlichſten Schöpfungen der Poeſie entſtellen, ohne Mitleid und Barmherzigkeit verſtümmeln, bald zur Carrieatur, bald zur Monſtruoſität verzerrt haben, ſo können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es gewiſſe Verunglimpfungen des Schönen giebt, deren ſich das Genie, unter welcher Form es ſich auch manifeſtiren möge, niemals wird zu Schulden kommen laſſen. So hat gewiß Roſſini dem literariſchen Werth der von ihm zu componirenden Texte niemals irgend welche Aufmerkſamkeit geſchenkt. Wie ein Götterſohn mit Sternen Ball ſpielen mag, ſpielte er mit der Kunſt; er nahm jedes Gedicht, wie es ihm der Impreſario anbot, nur daß, wenn er es gar zu ſchlecht fand, er ſich über ihn und den Poeten luſtig machte, über das Publikum, wenn es applaudirte, über ſich ſelbſt, wenn die Oper durchfiel. Als ihm aber ein Meiſterwerk Shakeſpeare's in die Hände fiel, machte er wenigſtens ein Meiſterwerk nach ſeiner Art daraus. Um ſich von dem Othello Roſſini's einen Begriff zu bilden, muß man ihn von Sängern gehört haben, die zu ſingen verſtehen, wie man ſie heut zu Tage kaum antrifft. Wer Donzelli oder Rubini als Othello, die Paſta, Malibran oder Viardot als Desdemona gehört hat, vermag nur allein den Eindruck zu beurtheilen, den das Werk hervorbringen kann; er erinnert ſich des Lebens, von dem das ganze Haus ergriffen war, wenn Desdemona ausrief: Se 'l padre m' abbandona, und der berühmt gewordenen Bewegung, welche die Romanze von der Weide allen Herzen mittheilte. Da werden Aeeente der Leidenſchaft und Schmerzen laut, deren Wahrheit und durchdringende Einwirkung kein Künſtler leugnen wird, welcher Schule er auch angehöre. Die melodiſche Aeeentuation ſcheint hier die ganze Energie des declamatoriſchen Styls zu erſetzen, da Roſſini die vollſtändige Tragweite der zu behandelnden Gefühle begriff, deren Natur überdies ſeiner Nation, ſeinen Auditorien ſympathiſch war. Wenn der Muſiker ſich die pſychologiſchen Beobachtungen und pathologiſchen Studien nicht aneignen konnte, die der Poet zu Othello's Charakter in anima nobile machte, ſo hat er zum Erſatz dafür alles elegiſch Melancholiſche, alles Leiden der Unſchuld, was uns in dem Geſchick der Shakeſpeare'ſchen Desdemona ergreift, erfaßt und wiedergegeben. Roſſini iſt ſo wenig unter dem Niveau eines tragiſchen Süjets geblieben, daß ein Othello, eine Desdemona, wie er ſie geſchaffen, Typen geworden ſind, die dem Muſiker eine zweite Behandlungsart eben ſo erſchweren dürften, als

dem dramatiſchen Autor eine Wiederaufnahme des Süjets nach Shakeſpeare unmöglich ſein würde. Nichts deſto weniger hält Roſſini's Oper den gewohnten formloſen und von dramatiſchen Prätentionen unbeengten Gang der italieniſchen Schule ein. Als er italieniſche Melodie mit den Forderungen an die Situation, wie ſie die franzöſiſche Bühne aufſtellte, vereinigen wollte, wählte er im Wilhelm Tell ein Gedicht, von dem er allerdings bei weitem keine poetiſche Vollkommenheit verlangte, durch welches aber das Süjet doch wenigſtens nicht in beleidigender Weiſe entſtellt wurde, und ihm immerhin impoſante Scenen, wie der Rütliſchwur, ergreifende, wie der Apfelſchuß, darbot. Er verlieh ihnen das Colorit der reichſten Farben von ſeiner Palette, und ſein ſo geſchaffenes Werk erſcheint als die edelſte Anſtrengung einer im Sinken begriffenen Schule, als der Gipfel, den zu erreichen ſie beſtimmt war, und, in Betreff des Libretto's, zugleich als ein annähernder Verſuch, dramatiſche Nothwendigkeit in die Handlung der Oper einzuführen. Ein analoges Urtheil läßt ſich über Bellini's Norma und Puritaner fällen. In beiden erſcheint die italieniſche Melodie im vortheilhaften Gewande, und in der erſten Oper zum mindeſten, iſt den Erforderniſſen der franzöſiſchen Bühne in gelungener Weiſe genügt, während wir in den Montecchi die Vereinigung einer der fadeſten Inſpirationen der erſten Opernperiode mit einer der fadeſten Skizzen moderner Texte erblicken, den matteſten Ausdruck des in der erſten Periode ausſchließlich erſtrebten Gefühls mit der ungeſchickteſten Folge von Situationen, deren hervortretendes Platzgreifen die zweite charakteriſirt.

Wie ſoll man aber die Abſurdität charakteriſiren, die darin liegt, daß man aus dieſem verliebteſten aller Liebhaber eine Frauenrolle macht? Dieſer Nonſens hat in unſeren Tagen alle Naivität verloren und iſt nicht länger haltbar. Es gehörte die ganze Imaginationsträgheit, die ganze Nachläſſigkeit eines liebenswürdigen, jungen Gentleman, dieſer ganze blonde, zarte, ſchwächliche, ſanftmüthige Bellini dazu, mit dem Keime der Schwindſucht, den er ſchon in ſich trug, mit ſeiner eleganten Fahrläſſigkeit, mit ſeiner melancholiſchen disinvoltura geiſtiger und körperlicher Gewohnheiten, um aus Zerſtreuung einen alten Gebrauch der italieniſchen Oper beizubehalten, ohne ſich zu fragen, wie dies mit den intellectuellen Begriffen unſeres Jahrhunderts, mit unſeren Anſprüchen an dramatiſche Wahrſcheinlichkeit übereinſtimmen würde. Als man ſich mit dem durch die Geſangskunſt verbreiteten ſinnlichen Genuſſe, mit dem melodiſchen Ausdrucke einiger leidenſchaftlichen Momente begnügte, und zwar in einem Lande, wo man das Theater zum Salon macht, und ſich nie die Mühe auferlegt, der Entwickelung eines Stückes zu folgen, nahm man natürlich ungerührt die empfindlichſten Unwahrſcheinlichkeiten hin; in unſerer Zeit aber iſt die Aufrechterhaltung einer ſolchen Tradition, deren Urſprung uns zu noch empörenderen Gewohnheiten zurückführt, ein äſthetiſcher Scandal.

Wir haben uns oft gefragt, wie es kommen mag, daß das gelehrte und literariſche Deutſchland ſo wenig Anſtoß an dem Kindiſchen dieſer Oper nimmt? Wie es ohne Murren die ſcheußliche Verketzerung dieſer herrlichen Tragödie erträgt? Wie es einer Art Maskerade oder Parodie derſelben in einer Oper mit Behagen zuhört, welche ſo geringen muſikaliſchen Werths iſt, daß Frankreich und England ſie ſchon ſeit funfzehn Jahren bei Seite geſetzt haben? Hätte man es von dem Vaterlande eines Mozart, Beethoven, Weber und Mendelsſohn, wo man faſt täglich und überall eins der Werke dieſer Meiſter hören kann, erwarten ſollen, daß eins der mittelmäßigſten Producte jener Schule Jahre lang volle Häuſer macht, während man ihren genialſten Repräſentanten gänzlich vernachläſſigt? Wo werden denn Roſſini's Werke genügend gegeben, deſſen breite Factur, deſſen reichen, melodiſchen Strom, deſſen Meiſterhand wohl Niemand mit gutem Gewiſſen leugnen kann? Man könnte begreifen, daß die Verehrer ſinnlich paſſionirter Muſik vorzögen, einen Abend vor den glühenden Bildern dieſes Meiſters zuzubringen, ſtatt den ernſten Klängen eines Bach, Beethoven oder Weber zu lauſchen. Daß aber Städte, deren gebildete Kreiſe ſich etwas darauf zu Gute thun, Gedanken und Styl der genannten Meiſter zu verſtehen, ein nicht minder zahlreiches Publikum aufzuweiſen haben, welches ſich mit vollkommenem Wohlwollen das bläſſeſte unter den blaſſen italieniſchen Werken vororgeln läßt, das iſt allerdings ein räthſelhaftes Factum, deſſen Erklärung man nur in einer hinter ſcheinbarem Intereſſe verſteckten wirklichen Geringſchätzung der Kunſt, oder in reeller Blaſirtheit finden kann, die gähnend vor dem wahrhaft Schönen ſitzt und ſich mit künſtlichem Enthuſiasmus für Trivialitäten exaltirt.

Muſik für Geſangvereine.

für Männerſtimmen.

Adolph Trube, Op. 22. Fünf Geſänge für vier Männerſtimmen. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 8 Sgr.

Der erſte Geſang dieſes Heftes giebt einen Feſtmarſch in Es-Dur, dem nach alt herkömmlicher Weiſe

das Trinsätzchen in der Unterdominante nicht fehlt. Der gereimte Text enthält eine Aufforderung an das Lied: mit Donner dem Munde zu entströmen, das Liedertäflers Freuden zu wecken, durch kräftig schönen Männersang, dem Feste zu geben guten Klang ꝛc. Für Staccato mit und ohne obligatem Tenor, unterbrochen von Kraftaccorden, ist gesorgt, so daß der gemüthliche Philister für die gymnastischen Uebungen seiner Lungenflügel höchstens nur noch die Brummstimmen vermissen wird. Die Texte von Nr. 2 und 3, „Bergmannsgruß" und „Treue Liebe" haben die Aufgabe, die zarten und ernsten Seiten des menschlichen Herzens in Schwingung zu setzen. Nr. 4 „Ins Weinhaus" ein bereits abgenutzter Liedertafelwitz, der hier nochmals aufgewärmt wird, jedoch ohne Humor, der des Componisten Sache nicht ist; obwohl er, der Ueberschrift des Liedes nach zu urtheilen, dieser Ansicht zu leben scheint, denn er fordert einen humoristischen Vortrag desselben. O. Claudius, der denselben Text componirte, entwickelt darin wirklich Humor, so daß dessen beliebte Composition nicht in die Gefahr kommen wird, durch Hrn. Trube's Arbeit verdrängt zu werden. Nr. 5 „Abschied der sich trennenden Brüder" mit 22 Tacte langem, doppelchörigem Lebewohl, das mit einem herzhaften „auf Wiedersehn!" schließt, wobei der erste Tenor noch Gelegenheit findet, sein hohes b auf dem Vocale i, erschütternd wirken zu lassen. Heiserkeit und rauhe Kehlen, die unausbleibliche Folge aller Liedertafelfestlichkeiten, werden zur bezeichneten Wirkung dieses Tones sicher das Ihrige beitragen. — Das ganze Heft ist in einem Geiste empfangen und geboren, wie er von den Dirigenten der Liedertafeln kleiner und größerer Städte in der Regel mit Behagen gepflegt wird. Man singt sein Liedchen und läßt sichs beim Tabakrauch und Lagerbier ganz bene sein. Der Dunstkreis dieser Sphäre ist des Componisten Element, in dem er sich mit leidlich technischer Gewandheit zu bewegen weiß. Wir finden nirgend einen Funken höheren Kunststrebens, geeignet in dieser musikalischen Schicht einen besseren Sinn anzufachen, und die Sängerkräfte welche hier angetroffen werden, für höhere Kunstleistungen empfänglich zu machen.

Für gemischten Chor.

Otto Bach, Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Wien, Müller's Wittwe. (Preisangabe fehlt.)

Der uns bisher noch unbekannte Name des Componisten so wie die dem Werke mangelnde Opuszahl, lassen vermuthen, daß wir es hier mit einem schüchternen Opus 1 eines vielleicht noch jugendlichen Componisten zu thun haben. Mancherlei andere Merkmale des Heftes bestärken uns in dieser Annahme. Vor Allem ist es der Mangel an Selbstständigkeit, welcher Hrn. Otto Bach bestimmte, sich unter den Schutz Mendelssohn's zu stellen, dessen Einfluß in der harmonischen Behandlung und Stimmenführung, in der formellen Anlage der Gesänge und in einzelnen melodischen Wendungen, gar nicht zu verkennen ist. So hat z. B. der Anfang des vierten Liedes: Frühlingsglaube von Uhland „Die Linden Lüfte sind erwacht" eine große Aehnlichkeit mit dem Anfange des Mendelssohn'schen Liedes Op. 41 „Du Vöglein in den Zweigen schwank ꝛc." die sich sogar bis auf die gleiche Wahl der Tonart A-Dur erstreckt.

Dennoch haben wir das Heft nicht ohne Interesse gelesen, da es ein gutes Streben des Componisten, ein Ringen nach Wahrheit im Ausdruck seiner gut gewählten Poesien, erkennen läßt. Freilich hat er sich hier einige Aufgaben gestellt, zu deren Lösung es eines dem Dichtergeist näher verwandten Meisters bedarf, um dem hochpoetischen Ernste, wie er sich z. B. in dem Göthe'schen Nachtliede „Ueber allen Wipfeln ist Ruh" ausspricht, würdige Klänge zu geben. Nehmen wir hier, in der ersten Nummer des Heftes, den guten Willen für die That, und übersehen wir in der folgenden Nummer, Mayenlied von Hölty, die Unklarheit der rhythmischen Gliederung, die besonders Seite 5, Zeile 2 und 3 der Partitur, recht störend wird, so findet sich dagegen in Nr. 3, Herbstlied von Geibel und Nr. 5 Wanderers Nachtlied von Göthe, wieder manches Befriedigende. Bei den Worten des letztgenannten Liedes: „ach ich bin des Treibens müde", ist der musikalische Ausdruck gut getroffen. Auch Nr. 6, Morgenlied von W. Müller, ist ein hübscher, freundlicher Gesang.

Der Satz ist durchweg gut, und zeugt von Gewandheit in Behandlung der Singstimmen, welchen nirgend etwas Unsingbares zugemuthet wird. Nur dürfte es für den Tenor wohl etwas schwierig sein, den freien Einsatz des hohen Cis, zu Anfang der Seite 6, piano, und Seite 22 sogar pianissimo zu singen.

Wenn es dem Componisten gelingen sollte, sich dem starken Einflusse seines bisherigen Schutzpatrons Mendelssohn zu entwinden, und sein eigenes Ich an dessen Stelle treten zu lassen, so werden wir uns bei einer nächsten Begegnung gewiß recht aufrichtig darüber freuen.

D. H. Engel.

Rückblick auf das Aachener Musikfest.

Regengüsse leiteten schon die Hauptproben, am Freitage und Samstage (2ter und 3ter Juni), zu dem Feste ein; die liebliche Aachener Gegend war mit einem undurchdringlichen, grauen Wolkenschleier bedeckt. Im Festlocal, dem Schauspielhause, brannten von Morgens 8 Uhr ab schon die Kronleuchter; — so freundlich und nobel es aussah, war es doch während der Proben, wo viel ab- und zugegangen wurde, durch den dann eintretenden Luftzug, ein die Gesundheit Beeinträchtigendes. Der Director sah sich auch zu dem Ausruf gezwungen: „kann denn nicht Jemand die Thüren zumachen?!" Das bringt uns auf den Fest-Dirigenten, Hrn. Peter v. Lindpaintner. Wir beobachteten ihn zuerst in der Freitag Nachmittags-probe mit lebhaftem Interesse. Hrn. Lindpaintner's äußere Erscheinung, beleibt und stattlich, hat etwas Ehrwürdiges und zugleich Gemüthliches; Hr. L. steht mit seinem Orchester auf cordialem Fuße, macht dann und wann mit seiner tiefen, durchdringenden Imperator-Baßstimme einen Witz, der einschlägt und belacht wird. So lud er an jenem Freitag Nachmittage zu seiner Ouvertüre, als zu einem „Abend-Schmause" ein. Besonders gefallen hat uns seine große Ordnungsliebe und Punktlichkeit; es ging alles, wie am Schnürchen, ohne unnöthigen Aufenthalt und Zeitverlust, was man nicht von allen Dirigenten rühmen kann. Er gab sämmtlichen Theilnehmern eine kurze Erklärung seiner Zeichen zum Anfangen: Erstes Klopfen: d. h. fertig machen; zweites: zum Angriff bereit sein, denn darauf folgt sogleich drittens: das Zeichen zum Beginn des Stückes mit erhobenen Armen und Händen. — Weniger gefiel uns die Aufnahme seiner Ouvertüre zur „Genueserin" und des Finale des ersten Aetes aus seiner Oper „der Vampyr" auf das Festprogramm, und gar nicht gefallen konnte uns, daß gerade diese Nippes-Sachen am sorgfältigsten einstudirt wurden, während die Compositionen von Cherubini und Beethoven weniger sorgfältig behandelt wurden. So wurde an jenem Freitag Nachmittage die Ouvertüre zur „Genueserin" zweimal probirt, Cherubini's Ouvertüre zu „Anacreon" nur einmal durchgespielt.

Ergötzlich war L's. Mitbrummen mit anzuhören, wenn er z. B. die hohe Sopran-Partie der Frau Anna Caradori in seine tiefe Baßstimme übertrug, oder später einer Sängerin, einem Sänger oder Solospieler sein „Bravo" — „sehr gut, sehr gut" während der Aufführung des Stückes hastig zuknurrte oder zuwarf, oder: wenn er, wo das Publikum lebhaft applaudirte, seinen Taetstock niederlegte, und gründlich mitapplaudirte, so daß das Orchester mit einstimmte und auf sein Commando auch wohl Tusch blies, wie bei Vieuxtemps, der jenes fis, gis, a am Schlusse des Prestos der Beethoven'schen A-Dur-Symphonie, einen Tact zu früh, solo vorgetragen haben soll. (Virtuose bleib bei deinem Genre!) In Summa scheinen sich der Königl. Hofcapellmeister, Hr. Peter v. Lindpaintner aus Stuttgart, gleich mancher Dame, das größtmöglichste Selbst-Wohlgefallen zu schenken. Wir machen Hrn. W. H. Riehl auf diesen Charakterkopf comme il faût, der, ganz nach seinem gusto, sich seinen schon gezeichneten „kleinern Meistern" passend anreiht, besonders aufmerksam.

Sämmtliche Haupt-Proben, mit Ausnahme der zum Künstler-Concerte am dritten Tage, zu welcher nur die Mitwirkenden zugelassen wurden, waren mindestens eben so sehr besucht, als die Aufführungen. Am Samstag (3ten Juni) von Morgens 8 Uhr ab wurden die Lindpaintner'schen Compositionen, sowohl Ouvertüre, als Finale je zweimal probirt. Die Beethoven'sche A-Dur-Symphonie, mit Hrn. Vieuxtemps an der Spitze, wurde mehr oder weniger gerade durchgespielt; die Mozart'sche Cantate „Davidde penitente" desgleichen. An demselben Tage, Nachmittags 5 Uhr, war Hauptprobe zu Händels „Israel in Egypten" und der vorangehenden Gluck'schen Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis. Montag den 5ten Juni von Morgens 8 Uhr ab Haupt-Probe zu den Aufführungen desselben Abends; ebenso am Dienstag, den 6sten Juni. Vom ersten Violin-Pult an, mit Hrn. C. M. Hartmann aus Cöln an der Spitze, bis zu den Pauken, die von Hrn. Kleinertz aus Cöln meisterhaft geschlagen wurden, befanden sich unter den Orchester-Mitgliedern tüchtige Männer und Meister für alle Instrumente.

Warum gerade Hr. Lindpaintner das Aachener Musikfest dirigiren und Frau Anna Caradori aus London auf diesem Feste singen mußte, sehen wir nicht ein. Ferdinand Hiller hatte man ganz in der Nähe und Frau Anna Caradori hat mit ihrer forcirten Coloratur auf Laien und Musiker einen nichts weniger als günstigen Eindruck gemacht.

Warum kam kein Werk von Schumann oder Hiller zur Aufführung? Componisten, die in der Rheinprovinz leben und als solche doch viel bedeutender sind, als Hr. P. v. Lindpaintner. Hr. L. hätte doch wenigstens dem Vater Haydn, der gar nicht vorgekommen ist, den Vortritt lassen sollen vor seiner Operei, die gar nicht in's Concert gehört. Wo Händel, Gluck, Mozart, Cherubini und Beethoven tagen, da sollte sich doch jeder Peter, ohne Ausnahme, etwas fein bescheidentlich zurückziehen, um nicht bloß gestellt zu werden. Hätten sich Peter und Vincenz noch an dem-

selben Tage und in derselben Abtheilung zusammen gehalten, so könnte man sagen: Gleich und gleich gesellt sich gern. Nun standen sie aber (für den Kenner) da, eben so verlassen, als verlegen, wie *armes* Landvolk in *vornehmer* Gesellschaft.

Vom Chor und Orchester liegt die Bemerkung nahe: haben Alle, die da standen, auch wirklich mitgesungen, mitgespielt, wie sich's gehört? Trotz der strengsten Controle wird immer noch musikalischer Schleichhandel getrieben. Was würde wohl das Ergebniß einer unpartheiischen Prüfung sämmtlicher Theilnehmer, namentlich aber der Sänger und Sängerinnen sein? — — —

Der Zutritt zu derartigen Festen sollte, im Interesse der Kunst, *den* Künstlern von Fach, die mit pekuniären Opfern aus weiter Ferne zugereist kommen, *ohne erschwerende Hindernisse* kostenfrei gestattet sein, damit sie sich einem so seltenen Kunstgenusse um so ungestörter hingeben könnten. Uebrigens muß dem Aachener Comité nachgerühmt werden, daß es den Theilnehmenden am Feste überall auf das Freundlichste entgegengekommen ist und darüber das Interesse des Publikums nicht verabsäumt hat: mit sicherem Tacte, wurde das große Unternehmen geleitet. Dem Fest-Comité gebührt dafür ein aufrichtiger und warmer Dank, um so mehr, da der Gesammt-Eindruck des ganzen Festes als ein günstiger und nachhaltiger bezeichnet werden muß.

Auch an materiellen Genüssen hat es nicht gefehlt. Wir erinnern nur an den beleuchteten Garten im Kurhause, an die Versammlungen im Kurgarten und am Elisenbrunnen, an das Frühstück auf dem Lousberg, von wo aus sich die Stadt Karl des Großen wie ein herrliches Panorama vor den entzückten Blicken ausbreitet. Aachen bietet viele Sehenswürdigkeiten. In erster Linie stehen: der Dom und das Rathhaus; der geschmackvolle Redoutensaal, das Festlocal (im Schauspielhause) selbst u. s. w. Denkt man sich nun alle diese Plätze, die ganze, freundliche Stadt mit ihren Straßen und mannichfaltigen, lieblichen Umgebungen von einem auf- und abwogenden festlichen Publikum dicht bevölkert, so darf man wohl annehmen, daß auch noch mancher andere Sinn, als der rein musikalische, seine volle Befriedigung gefunden hat. Wir können nur mit größter Genugthuung von einem Orte scheiden, der uns so viel des Schönen und Guten geboten hat, wie die alt-ehrwürdige, aber auch liebliche und feine Stadt Aachen.

76.

Kleine Zeitung.

Aus **Karlsruhe** erhalten wir eine *statistische Uebersicht* über die Wirksamkeit des *Karlsruher Hoftheaters* auf dem Gebiete der *Oper*, seit der Eröffnung des neuen Theaters. Diese Uebersicht ward am Jahrestag der Eröffnung, (17ten Mai) bei Gelegenheit eines Festes veröffentlicht, welches zur Feier dieses Tages vom gesammten Künstlerpersonal feierlich begangen wurde. Im Ganzen waren 5 Opern neu, 15 neueinstudirt und 5 Liederspiele neu. Darunter waren 15 von deutschen und 10 von ausländischen Componisten. — Wir finden dieses Resultat zwar anständig, aber durchaus nicht erstaunlich, wenn man es näher betrachtet. Unter den „Neuigkeiten" waren sehr *alte Kleinigkeiten*, wie das Finale aus Loreley und die „Heimkehr aus der Fremde" von *Mendelssohn*. Auch eine *durchgefallene* Oper befand sich unter den neuen, „Maria di Rohan" ein schauderhaftes Machwerk, und noch dazu schlecht gegeben. *Gasilda* vom Herzog von Coburg war auch „neu" — mit solchen Novitäten ist aber einem Opernrepertoir *nichts* gedient. Es kommt nie auf das *Wieviel*, sondern auf das *Was* an! — Daß Vieles „neu einstudirt" werden *mußte*, lag in den Verhältnissen, weil man ohne diese Vorbereitung fast gar keine Oper hätte geben können, weil Eduard Devrient das alte Ensemble zerstört hatte, ohne ein Neues bilden zu können. Er hat lauter Anfänger engagirt, *die nichts können*, — deshalb giebt es natürlich lauter „Neueinstudirtes". Auch der Freischütz war darunter, mit „neuer" Wolfsschlucht! — Gewisse Correspondenten geben sich erstaunliche Mühe, Devrient's Opernführung zu preisen, die jedenfalls seine schwächste Seite ist. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. *Louis Eller* gab am 29sten Juni Concert in *Gratz*. Er spielte Tartini's Teufels-Sonate, Wiegenlied von Reber und Corrente von Eller, Einleitung, Paraphrase zweier Themas aus den Hugenotten und les Arpèges, Etüde, endlich Valse diabolique; sämmtlich eigene Compositionen.

Musikfeste, Aufführungen. Das eidgenössische Musikfest wird in diesem Jahre in *Sitten* (Canton Wallis) am 11ten und 12ten Juli stattfinden. *Richard Wagner* wird dasselbe dirigiren. Am 16ten und 17ten Juli wird sodann in *Winterthur* das eidgenössische Sängerfest gefeiert werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Méhuls komische Oper in 2 Acten, „Je toller je besser" oder „Die beiden Füchse" ward am 25sten Juni neu einstudirt in dem Hoftheater auf dem Linke'schen Bad zu *Dresden* unter Direction von *Fischer* jun. gegeben. Die Mitwirkenden waren

Frl. Bunke, Hr. Rudolph und Conradi, und die Komiker Räder, Meinhold und Seiß. Die Aufführung geschah bei überfülltem Hause und war recht gelungen. Am 29sten Juni wurde die Oper wiederholt, die sich längere Zeit auf dem Repertoir halten wird.

In Stuttgart kam am 18ten Juni zum ersten Mal „Giralda" von Adam zur Aufführung. Eine neue Oper von Kücken wird vorbereitet.

In München ist „Tony", die Oper des Herzogs von Coburg aufgeführt worden. Der Componist war bei der ersten Aufführung anwesend.

Ferd. Hiller componirt eine komische Oper in 2 Acten, zu welcher R. Benedix den Text geliefert hat.

Auszeichnungen, Beförderungen. Kücken hat vom König von Hannover die goldene Medaille „für Kunst und Wissenschaft" erhalten.

Berlioz hat in Folge seiner letzten höchst gelungenen Concert-Aufführungen in Hannover vom König von Hannover den Guelfen-Orden erhalten.

Todesfälle. Frau Amalie Beer, die Mutter von Meyer-Beer, ist in ihrem 88sten Lebensjahre am 27sten Juni in Berlin gestorben.

Musikalische Novitäten. Wir können unsern Lesern die höchst erfreuliche Mittheilung machen, daß Wagner's Tannhäuser jetzt in einzelnen Nummern, lieferungsweise bei Meser in Dresden vierhändig arrangirt von Hans v. Bülow erscheinen wird. Der große Marsch ist im vierhändigen Arrangement bereits fertig gestochen und zur Versendung bereit. Die nächstfolgende Nummer wird die Musik aus dem Venusberg (1ster Act, Introduction) enthalten u. s. f. Auch die Ouvertüre wird H. v. Bülow nochmals vierhändig arrangiren, da das Arrangement von Röckel unzureichend und unbequem zugleich ist. —

Von Berlioz erscheint in nächster Zeit der Clavierauszug des ganzen Faust und der Oper Benvenuto Cellini. Von letzterer hat H. v. Bülow das vierhändige Arrangement der beiden Ouvertüren bereits vollendet, die in Paris gestochen werden. — Liszt hat Berlioz' Symphonie „Harald in Italien" für Clavier und Bratsche (welche bekanntlich in der Symphonie durchgängig obligat ist) arrangirt.

Vermischtes.

Man schreibt aus Berlin: Ueber Richard Wagner's Tannhäuser schweben noch Unterhandlungen. Die Intendanz soll nicht abgeneigt sein, das berühmte Werk im nächsten Winter aufzuführen; allein unsere Kapellmeister wollen, wie man sagt, nicht in die Bedingung Liszt's willigen, daß dieser die vierwöchentlichen Proben in Person leitet. Wenn die Kapellmeister in dem geschäftlichen Punkte Recht haben, daß durch Eintritt eines Dritten in die Opernleitung manche Reibungen hervorgerufen werden können, so wird doch kein Vernünftiger es weder Wagner, noch Liszt verdenken, wenn sie den Erfolg eines solchen Werkes auf einer deutschen Hauptbühne nicht Männern anheimgeben wollen, von denen der eine ihrer Richtung offen abhold, der andere aber zu den Nebenbuhlern gehört.

Professor Rietschel in Dresden hat ein neues, höchst gelungenes Medaillon von Liszt angefertigt. Ebenso ist in Paris ein vortreffliches Medaillon von Wagner modellirt worden.

Zu Meyerbeer's „Nordstern" wird ein besonderer Text für Rußland bearbeitet, da der große Peter als Flötenspieler sowie seine interessanten Beziehungen zu Marketenderinnen ꝛc. nicht die russische Theatercensur passiren können. —

Die Aufführung der Schubert'schen Oper „Alfonso und Estrella" in Weimar fand zur Feier des Geburtstages des Großherzogs Statt, ein Umstand, dessen Erwähnung in unserem in voriger Nummer mitgetheilten Bericht übersehen worden war. Es erklärt sich hieraus die Aufnahme der übrigen Festcompositionen in das Programm.

Oratorium-Text.

Componisten kann durch die unterzeichnete Redaction der sorgfältig gearbeitete, an poetischen wie musikalischen Momenten reiche Text zu einem Oratorium neueren Styles nachgewiesen werden.

Derselbe behandelt keinen alttestamentarischen Stoff, sondern das Thema ist der neueren Kirchengeschichte entnommen. Er besteht aus 20 Nummern, theils lyrisch-epischen, theils mehr dramatischen Inhalts, welche Gelegenheit zu den wirksamsten Combinationen für alle Stimmen darbieten. Das Oratorium ist zum größten Theil in gereimten Versen von einem Dichter verfaßt, welcher die Erfordernisse eines, für die Composition bestimmten Gedichtes genau kennt, und kann demnach auf das Wärmste empfohlen werden. Nähere Auskunft ertheilt auf frankirte Anfrage

die Redaction dieser Blätter.

Kritiſcher Anzeiger.

Ueberſicht der neueſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der Muſik.

Unterhaltungsmuſik, Modeartikel.

Lieder und Geſänge.

Fr. Pivoda, Op. 8. Amaranth's Waldlieder aus „Amaranth" von O. v Redwitz. Ein Cyclus von ſieben Liedern für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Witzendorf.

Dir ſüßliche Salonporſie des Hrn. v. Redwitz hat durch ihr ariſtokratiſches Coquelliren mit der ſelbſt hierdurch nicht zu entwehenden Natur nicht wenig Componiſten verleitet, die parfümirten Verſe muſikaliſch zu illuſtriren. Wenn abrr das Gedicht nur einen rrheuchelten Inhalt hat und im Grunde nur leere Klingelei iſt, an was ſoll ſich dann die Muſik halten, woher ſoll ſie zu wirklich edlen Geſtaltungen den Stoff nehmen! Vorliegende Compoſitionen paſſen nun allerdings zu Redwitzſcher Poeſie, denn ſie ſind ebenſo weichliches Confect, wie dieſe und gleichen ebenfalls einer jugendlich geſchminkten alternden Coquette. Solcher längſt abgeſungene Liederſchlendrian findet wohl noch ſein Publikum — aber wrlchrr Art iſt dirſes auch in künſtleriſcher Beziehung!

Otto Rudolph Seemann, Op. 1. Milde Mandolinen-Klänge. Gedicht von E. M. Oettinger, für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Pianoforte. Leipzig, Matthes. 10 Ngr.

Wenn auch ein gewiſſes Streben dieſem Op. 1 zugeſtanden werden kann, ſo iſt der Componiſt doch noch weit von ſeinem Ziele und kaum läßt ſich aus dirſem noch etwas dilettantiſchem Verſuchr vorherſagen, ob er es je erreichrn wird. Die Wahl des Textes ſchon iſt keine glückliche, drnn dieſe Poeſie iſt krankhaft und lebensunfähig. Gedanken, die auf eine gewiſſe Originalität ſchließen laſſen, bringt drr Componiſt ebenſo wenig wie der Dichter, die Form des Lirdes leidet an Zerfahrenheit — die allerdings ebenfalls rine Folgr der blaſirten Form des Gedichtrs iſt. Die Pianoforte-Begleitung bewegt ſich thrils in althrrgrbrachten Figuren, theils iſt ſie wirkungslos, wo ſir etwas mehr ausdrücken will.

F. Hier. Truhn, Op. 104. Zwei elegiſche Lieder von E. Geibel und J. v. Eichendorff für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schleſinger. Nr. 1 u. 2. à ⅓ Thlr.

Der im Liedfachr erfahrene und bekannte Componiſt giebt hier zwei recht anſprechende Geſänge, wrlche ihrer Sangbarkeit und der geſchickten Faſſung wegen Sängern zu empfehlen ſind, die ſich nicht mit dem alltäglichen Singſang der gewöhnlichen Liederfabrikanten begnügen wollen. Etwas Bedeutendes und Hervorragendes wird man zwar in dieſen anſpruchsloſen Liedern nicht finden, doch aber iſt in ihnen eine edlrre Richtung vorherrſchend.

Für Männerſtimmen.

Aug. Schäffer, Op. 38. Liefg. 6. Der ſchüchterne Joſeph, für vierſtimmigen Männerchor. Berlin, Schleſinger. Partitur u. Stimmen, 17½ Sgr.

Ein Scherz in des Componiſten bekannter Weiſr.

Arrangements.

Julius Stern, Op. 20. Leichte Duetten für zwei Violinen. Transſcriptionen. Stuttgart, Ebner. 20 Ngr.

Zum Unterricht und zu angenehmer Unterhaltung für Violinſpieler, die bereits über die Anfangsgründe hinaus ſind, können dieſe Tranſcriptionen rmpfohlen wrrden. Folgende Compoſitionen ſind zu dieſen Duettrn benutzt: Johanna's Viſion aus drr Oper „Johanna d'Arc" von Hoven; Jägrrs Abſchied von Mendelsſohn; geiſtliches Lied von Beethoven; Trinklied von Täglichsbeck; Waſſerfahrt von Mrndelsſohn-Bartholdy; Arie aus Paulus von Mrndelsſohn; des Kindes Morgengebet von Moſcheles; Lied von Mendelsſohn und nordiſches Volkslied von Julius Stern.

Intelligenzblatt.

Soeben erſchien bei **G. W. Körner** in Erfurt die 5. Auflage von:

Volckmar, Dr., Choralbuch zum „Deutſchen evangelischen Kirchengesangbuche". 1¼ Thlr.

Für die Herzogl. Meiningensche Hofkapelle wird **ein Violoncellist** und **ein Contrabassist** gesucht; — Reflectirende haben sich an die Direction der Herzogl. Hofkapelle in Meiningen zu wenden.

Neue Musikalien.

Soeben erschien bei *C. Merseburger* in Leipzig:

S. Winterstein, Op. 3. Drei Gesänge bei häuslicher Andacht, mit Pianoforte. No. 1. Vater unser. No. 2. Worte aus dem 57. Psalm. No. 3. Worte aus dem 6. Psalm. 20 Sgr.

———, Op. 4. Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pfte. No. 1. Du Tropfen Thau. No. 2. Freudvoll und leidvoll. No. 3. Herbstlied. 20 Sgr.

———, Op. 5. Drei Lieder für Mezzo-Sopran mit Pianoforte. No. 1. Serenade. No. 2. Im Walde. No. 3. Liebespredigt. 15 Sgr.

Diese Gesangs-Compositionen gehören zu dem Schönsten, was neuerdings erschienen ist.

Neue Musikalien

im Verlage von

***F. E. C. Leuckart** in Breslau.*

Brosig, Moritz, Op. 11. Drei Präludien und zwei Postludien für die Orgel, zum Gebrauch beim Gottesdienst. 15 Sgr.

———, Op. 12. Vier Orgelstücke (dem General-Musikdirector Herrn Dr. *Louis Spohr* gewidmet). Neue Ausgabe. 20 Sgr.

———, Op. 16. Deutsche Choralmesse für vier- oder einstimmigen Gesang mit Orgelbegleitung (4 Posaunen ad libitum) nach alten Choralmelodieen bearbeitet.

(Kirchenschatz Serie II, Lief. 4.) Subsc.-Pr. 15 Sgr.

Gaschin, Comtesse Fanny, Op. 18. „Emilie", Polka-Mazurka pour le Piano. (Dédié à Mdm. la comtesse Colloredo-Mannsfeld à Vienne.) 15 Sgr.

Heinsdorff, G., Capellmeister des Königl. preuss. 10. Infanterie-Regiments. Tänze für Pianoforte.

Op. 1.	*„Bruder Lustig"*, Galopp.	7½ Sgr.
Op. 2.	*Bachus-Galopp.*	7½ Sgr.
Op. 3.	*„Künstler-Träume"*, Walzer.	15 Sgr.
Op. 4.	*Souvenir-Mazurka.*	5 Sgr.
Op. 5.	*Philomelen-Polka.*	5 Sgr.
Op. 8.	*Cäsar-Marsch.*	7½ Sgr.
	Cavallerie-Polka, arrangirt.	5 Sgr.

Hesse, Adolphe, Op. 78. Quatrième Rondeau pour Piano. (Dédié à Monsieur Frédéric Chopin.) Deuxième édition. 20 Sgr.

Hoffmann, Carl, Op. 1. „Du bist mein Traum in stiller Nacht", Gedicht von C. Gärtner, für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen 7½ Sgr. Stimmen apart 5 Sgr.

———, Op. 2. Drei Lieder für 4 Männerstimmen: *Rastlied* von Carl Fuchs — *Schwäbischer Tanz* — *Ständchen* von Rud. Löwenstein. (Dem Musikdirector Herrn *Julius Otto* gewidmet.) Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.

Otto, Julius, Op. 103. Sechs Chor-Lieder für Männerstimmen. (Dem academischen Musikverein in Breslau gewidmet.)

Heft 1. *Tonkünstlerlied* - *Toast* — *Die schweren Zeiten.* Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.

Heft 2. *Den Noah mag ich leiden* — *Deutscher Trost* — *Rheinisches Trinklied.* Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.

Sammlung von Tänzen und Märschen für Orchester. (In Stimmen.)

No. 1. **Heinsdorff, G.,** Op. 1. *„Bruder-Lustig"*, Galopp. Op. 5. *Philomelen-Polka.* 1 Thlr. 10 Sgr.

No. 2. Op. 3. *„Künstler-Träume"*, Walzer. 2 Thlr.

No. 3. Op. 4. *Souvenir-Mazurka. Cavallerie-Polka*, arrangirt. 1 Thlr. 15 Sgr.

No. 4. Op. 2. *Bachus-Galopp.* Op. 8. *Cäsar-Marsch.* 2 Thlr.

Schäffer, August, Op. 46. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr.

Schönfeld, Hermann, Sechs kleine und leichte Orgelstücke (besonders für Orgeln mit einem Manuale), dem Herrn Johann Julius Seidel gewidmet. 10 Sgr.

Tenschert, Carl, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 15 Sgr.

Tschirch, W., Die Harmonie. Hymne (ged. von G. Rüffer) für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Partitur 1 Thlr. Singstimmen cpl. 12½ Sgr.

Unverricht, Aug., Op. 38. Bummler-Galopp für das Pianoforte. 7½ Sgr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 3.** Den 14. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Betrachtungen. — Aus Königsberg. — Dresdner Musik. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Betrachtungen
über
die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft
von
Franz Brendel.*)

Erster Artikel.**)

Jede Reformation bietet im Wesentlichen dieselben Entwickelungsphasen und Phänomene dar. Sie zeigt uns einen Reformator, der mit eisernem Willen und starrem Sinn seiner Zeit vorausschreitet, unbekümmert, ob er verstanden wird, oder nicht; einen Reformator, welcher mit der Consequenz und Einseitigkeit, die allein zu großen Dingen befähigt, seine reformatorischen Ideen bis zu einer Höhe ausbaut, wohin seine Zeit ihm nur selten folgen kann oder will, während er selbst den schwindelnden Gedankenflug durch die That zu bekräftigen und zu verwirklichen sucht.

Ihm voraus geht eine Reihe von Vorläufern, welche theoretisch oder praktisch das vergeblich versuchten, was der Reformator selbst mit starker Hand erfüllt; Vorläufer, welche das Feld bereiten, den Stoff sammeln, und die Früchte bis zur Reife pflegen; denen aber diese Reife selbst nicht vollständig gelingen will, weil sie sonst eben nicht nur Vorläufer, sondern die Reformatoren selbst wären.

Dem Auserwählten aber gesellt sich eine Reihe Gleichgesinnter und Verwandter bei, welche je nach ihrer Begabung und Individualität das im Detail ausbauen, was der Meister im Großen und Ganzen skizzirte; welche seine Ideen praktischer und zugänglicher machen, indem sie die Rauheiten mildern, Schroffheiten ebenen, Meinungen und Thaten vermitteln; welche endlich mit den Waffen der Polemik und

*) Leipzig, 1854. Verlag von Bruno Hinze. 17½ Bogen. 1 Thaler.

**) Anmerkung der Redaction. Der Inhalt der hier genannten Schrift steht in engster Beziehung zu der Tendenz, welche diese Bl. verfolgen. Es war die Absicht des Verf.'s derselben, darin die allgemeinen Voraussetzungen, die Principfragen in umfassenderem Zusammenhang, als in einer Zeitschrift möglich, darzustellen, um damit eine speciellere Erörterung dessen, was sich weiter daran schließt, in dies. Bl. einzuleiten. Eine Besprechung des Werkes an diesem Orte erscheint daher unter diesem Gesichtspunkt gerechtfertigt.

Kritik gegen die Widerſacher zu Felde ziehen, deren Zahl, wie immer, Legionen iſt, wobei meiſt nicht ſehr ſchonend verfahren, wohl aber öfters über das Ziel hinausgeſchoſſen wird.

So hat denn jede Reformation ihren Huß und Luther, ihren Melanchton, Hutten und Sickingen, ihre Bilderſtürmer und Bauernkriege im Kleinen, wie im Großen. Wohl ihr, wenn ſie auch einen Churfürſt von Sachſen, und ſomit ein ſicheres Aſyl, einen feſten Sammelpunkt, den Ihrigen nennen darf.

Ohne den Vergleich im Einzelnen durchführen zu wollen, finden wir doch in den Entwickelungsphaſen der muſikaliſchen Reform unſerer Zeit alle Symptome einer Reformation im Kleinen wieder — nur daß zum Glück (bis jetzt wenigſtens; man weiß aber nicht, was noch kommen kann!) die Muſikreform eine unblutige iſt, deren Schlachtfeld Bühne und Concertſaal, deren zuweilen äußerſt maſſiver Landſturm das Publikum iſt, und deren Reichstage auf dem literariſchen Markte abgehalten werden. An Ketzergerichten, öffentlicher Verbrennung „Biſchöflicher" Bannbullen, und an Parteigängern aller Art fehlt es auch nicht. Soviel Bühnen, Orcheſter und Concertſäle — ſoviel kleine Staaten mit eigener Regierung, eigenem Geſchmack und Sonderintereſſen. Sie Alle zu verſammeln unter einer Fortſchrittsfahne, iſt eben ſo unmöglich, als die vollſtändige Vernichtung der drei Großmächte: der Philiſter, der Doctrinäre und der Privilegirten zu hoffen iſt.

Dennoch hat die reformatoriſche Kunſtbewegung unſerer Tage ſich merkwürdig raſch kryſtalliſirt, und ſich faſt momentan zu einer geſchloſſenen Partei heran gebildet, die fort und fort wächſt, ſo fern ſich auch die Einzelnen im Leben ſonſt ſtehen mochten, bis ſie, durch eine gemeinſame Idee begeiſtert, ſich um der Sache Willen aneinanderſchloſſen, um für die Realiſirung der Idee, jeder nach ſeiner Weiſe, zu wirken.

Das macht: ſie haben auf einen feſten Grund gebaut, der von jeher theils unbewußt theils halb erkannt in dem Bewußtſein und Weſen der deutſchen Nation ruhte. Seit langen Jahren arbeitet der muſikaliſche Geiſt unſeres Volkes, trotz mancher Ablenkungen und Irrungen, auf einen beſtimmten Punkt hin, den wir jetzt genau bezeichnen und fixiren können, während man früher meiſt von unbeſtimmter Ahnung, von unbewußter Divination des Genius, dahin getrieben wurde.

Daß damit eine andere Richtung — wir nennen ſie die falſche, Andere nennen ſie die richtige — nicht nur fortlaufen kann, ſondern in der That conſequent durchgeführt worden iſt, und immer Raum und Anhänger finden wird, ändert die Sachlage nicht im Geringſten. Man muß dieſe Thatſache nur richtig conſtatiren und weder zu hoch, noch zu gering anſchlagen.

Wie das Judenthum durch das Chriſtenthum, der Katholicismus durch den Proteſtantismus weder vollſtändig vernichtet wurde, noch jemals vollſtändig vernichtet werden wird; wie es neben Republiken ſtets abſolute Monarchien, neben der Civiliſation ſtets Vandalismus giebt und geben wird: ſo wird auch ſpeciell in der Muſik die Phraſe ſtets neben dem Gedanken, das Formelle neben dem Ideellen, die Orthodoxie neben der freien fortſchreitenden Entwickelung, das Exoteriſche neben dem Eſoteriſchen ſtets fort beſtehen, und beſtehen müſſen. Es kommt lediglich darauf an, daß man Beiden die richtige Stellung anweiſt, ihre relative und abſolute Bedeutung wohl unterſcheidet, und die Nebenphaſen von der Hauptrichtung zu trennen weiß.

Dies iſt aber eine Aufgabe, welche meiſtens erſt der hiſtoriſchen Forſchung anheimfällt, mit Ausnahme der wenigen Auserwählten, denen jener Feldherrnblick angeboren iſt, welcher im Gewühl der Gegenwart ſchon für die Zukunft denkt und bildet. Wem der Sinn für hiſtoriſche, nothwendige Entfaltung und Fortentwickelung verſchloſſen iſt und wer jenen Feldherrnblick nicht beſitzt, welcher vermöge der Divination und des Inſtinktes, der dem Genie eigen iſt, vor Abwegen bewahrt, — nun der muß ſich eben zu helfen ſuchen, wie es gehen will; der tappt umher und kämpft auf jener kleinen Stelle, welche ihm von der Natur angewieſen wurde, um ſich da wenigſtens zu behaupten, wo er ſteht; der glaubt zu treiben, aber er wird getrieben, oder — geht unter.

In den Zeiten des erbittertſten Kampfes, wie die gegenwärtige in der That iſt — eine Zeit, die ſo direct an die der Gluckiſten und Picciniſten erinnert, daß dieſer Vergleich ganz von ſelbſt ſich aufdrängt — in ſolchen Zeiten, wo die Concentration Gleichgeſinnter zu einer Partei geradezu eine Nothwendigkeit iſt, erſcheint es doppelt ſchwierig, das richtige Maß allenthalben ſtreng einzuhalten, die nothwendige Ruhe und Beſonnenheit nach allen Seiten hin zu bewahren, und im Eifer und in der Hitze des Kampfes nicht über das Ziel hinauszuſchießen. Dies gilt in gleichem Maße für den Blick nach Rückwärts, wie für die Bewegung nach Vorwärts. Ohne hier die übereilten Reactionsbewegungen unſerer Gegner näher beleuchten zu wollen, welche mit dem Motto: „Sauve qui peut!" ein wahres salto mortale machten, und ein halbes Jahrhundert rückwärts mit einem Satz überſprangen, um nach Befinden ſich hinter Mozart, Haydn, Händel oder Bach zu verſchanzen — wollen wir nur die Vorgänger und die eigene Stellung der Führer unſerer Partei in's Auge faſſen, welche mit eben ſo viel

Kühnheit als Consequenz auf die retrograde Bewegung jener Kurzsichtigen schließlich mit einem kecken Gedankenflug antworteten, der ein halbes Säculum vorwärts übersprang und im Reich der „Zukunft" sich niederließ.

Werfen wir einen Blick auf die letzten Jahrzehnte, so finden wir in dieser nächsten Vergangenheit die ebenso einfache als natürliche Lösung der interessanten Stellung unserer Gegenwart. Fast gleichzeitig wurden uns in den letzten Zwanzigerjahren die größten musikalischen Genies jener Zeit: Weber, der unsterbliche dramatische Componist, Beethoven, der unübertreffliche Instrumentaldichter, und Schubert, der größte Lyriker, entrissen. Die musikalische Welt stand verwaist am Grabe dieser Triumvirn, sie schien durch ihren Verlust völlig rathlos geworden. Die Gesammtanstrengungen sämmtlicher Weber'scher Epigonen, eines Marschner, Lindpaintner, Lachner u. s. f., konnten natürlich nicht für den Verlust Weber's entschädigen; was aus der Instrumentalmusik noch werden sollte und werden könnte, war nach Beethoven's Tod eine so schwer zu lösende Frage, daß dieselbe bis jetzt, ein Vierteljahrhundert lang, sich fort und fortgesponnen hat; und die unmittelbaren Nachfolger Schubert's waren am Wenigsten dazu geeignet, die Lyrik in ihren Consequenzen auszubeuten. Man warf sich den Italienern in die Arme, um in der Gefühlsoper Ersatz für wahre dramatische Schöpfungen und für die Lyrik zugleich zu finden — Rossini's Stern glänzte damals gerade am hellsten, Bellini's Sonne war im Aufgehen, die Italiener siegten — zum letzten Male. Denn schon rückte die französische Phalanx, Meyerbeer an der Spitze, heran, und es begann ein Kampf zwischen zwei feindlichen Principien der exclusivesten Art, aus welchem, wie bekannt, die Situationsoper siegreich hervorging.

Dieses Interregnum der deutschen Oper, während fremde Mächte sich auf deutschen Bühnen bekämpften, war für unsere nationale Kunst eine sehr heilsame Lehre — momentan natürlich empfindlich genug, in ihren Folgen aber höchst wohlthätig. Gegen diese Uebermacht anzukämpfen, war keine geringe Aufgabe, aber sie wurde gewagt. R. Schumann gründete die „Neue Zeitschrift für Musik"; gleichzeitig mit diesen literarischen Bestrebungen wagte man kühne künstlerische Thaten, und auf den Gräbern von Beethoven und Schubert erblühten junge hoffnungsvolle Zweige. Es galt zunächst das dem deutschen Element überhaupt zunächst Liegende und speciell jenen jungen strebsamen Geistern vorzugsweise Beschiedene, das Lyrische und Instrumentale, weiter auszubilden. Die Oper überließ man ihrem Schicksal; man polemisirte zwar dagegen mit Glück — so war Schumann der Erste, der gegen Meyerbeer siegreich in die Schranken trat, — man warf sich hier aber fast ausschließlich auf das kritische Gebiet, während anderwärts sich ein neues musikalisches Leben desto wärmer und entschiedener regen konnte. Ungarn, Polen, Frankreich und Deutschland reichten sich in ihren jungen Söhnen die Hand — Liszt, Chopin, Berlioz und Schumann traten fast gleichzeitig auf, suchten und fanden sich, ergänzten sich gegenseitig und strebten nach gleichem Ziel, Jeder auf seine Weise.

Wie warm und lebendig schloß sich Schumann in der ersten Periode seines Wirkens an Berlioz an! Man lese die ersten Bände der „Neuen Zeitschrift" und man wird erstaunen über die Liebe und Theilnahme, die Schumann dem jungen Pariser „Titanen an musikalischer Kraft" entgegenbrachte. Daß das später anders wurde, lag in der Verschiedenheit ihrer Naturen und in der Unvollkommenheit alles Menschlichen — aber von Anfang an verband sie das richtige Gefühl, daß ihre Bestrebungen, wenn auch auf verschiedenen Wegen, nach dem gleichen Ziel gingen. Berlioz, obgleich der Aeltere, ging weiter als Schumann, er ging für Schumann sogar zu weit, obgleich Berlioz gerade der Consequenteste von Allen war, und deshalb auch am Weitesten über die Gegenwart hinaus in die Zukunft ragt. Schumann fußte auf Beethoven und Schubert zugleich, die lyrische und epische Natur kämpften fortwährend in ihm. Berlioz fußte dagegen nur auf Beethoven. Er bildete ihn bis zu jenem Punkte aus, wo die Instrumentalmusik geradezu in die dramatische übergeht. Berlioz' Natur war auch unter allen Geistern jener Periode die für das Dramatische am entschiedensten begabte, er griff seiner Zeit hierin weit voraus, mußte aber gerade deshalb auf so energische Hindernisse stoßen, daß der letzte entscheidenste Schritt, der ihm die Bühne dauernd gewinnen sollte, an der Ungunst und dem Unverstand seiner Zeit scheiterte. Berlioz kämpfte mit Riesenkraft sowohl kritisch, als durch seine Werke gegen den verbildeten Geschmack seines ganzen Volkes, er hat gelitten und gerungen wie Keiner, und was er trotz der ungünstigsten Verhältnisse dennoch geleistet und errungen hat, ist bewundernswerth — um so mehr, als Deutschland, welches ihn zuerst so brüderlich begrüßte, so lebhaft unterstützte, ihn später wieder fallen ließ, um ihn endlich, aber erst jetzt, desto wärmer und begeisterter wieder aufzunehmen und zu erheben, weil endlich auch seine Zeit gekommen war.

Schumann hatte sich unterdeß consolidirt, seiner subjectiven Künstlernatur gemäß ausgebildet und befestigt. Die Instrumentalmusik und Lyrik der Schu-

mann'schen Richtung ward von nun an mehr in der Breite, als in der Tiefe ausgebildet, so weit man auf diesem Wege eben kommen konnte. Liszt und Chopin bildeten ihre Richtung ebenfalls consequent durch, beschränkten sich aber vorläufig nur auf das Pianoforte. Die kritischen Bestrebungen verfolgten ihren Weg, sie kämpften mit immer mehr Glück gegen die falschen Richtungen der dramatischen Musik auf deutschen Bühnen, aber auf kritischem Wege allein konnte man hier nicht mehr weiter gelangen. Die deutsche Oper hatte seit Weber's Euryanthe factisch keinen Schritt vorwärts gethan, obgleich Marschner und Spohr zu den schönsten Hoffnungen berechtigten, dieselben aber nur theilweise erfüllten, weil sie ihrer innersten Natur nach keine reformatorische, sondern nur eine ausbauende Mission zu erfüllen hatten.

Ist aber die Zeit endlich gekommen, wo ein Reformator dringend Noth thut, so ist er auch stets erschienen. Die Kritik, welche Schumann, — weil er erreicht hatte, was er erreichen wollte, — von 1844 an ganz aufgab, indem damals die Neue Zeitschrift für Musik in Brendel's Hände überging, konnte, ohne realen Grund und Boden und ohne wahrhaft national-künstlerische Anknüpfungspunkte, natürlich kein Genie schaffen — sie konnte nur die Wege bereiten und die Bahn zeigen. Sie hatte gethan was sie konnte, als zur rechten Zeit der Rechte kam, — Richard Wagner.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Königsberg.

II.

Wieniawski's Kammermusikſoiréen. Concert des Gustav-Adolph-Vereins.

Die Gebrüder Wieniawski gaben eine Anzahl (ich glaube 5—6) Concerte vor einem sehr zahlreichen Publikum, das von dem ausgezeichneten Spiele der talentvollen Virtuosen begeistert war. Welche Gluth in diesem Spiele, das Einen electrisiren kann! Henri, der Geiger, scheint eine eigenthümliche Technik aus sich herauszubilden und ihre glänzende Wirkungsfähigkeit bewährt sich praktisch. Joseph, der Clavierspieler, ist wie ein junger Löwe, dem die Mähne schon wächst. Er spielt ganz vorzüglich. Wenn er Liszt spielte, so gab es Funken — sie wurden im Publikum zur Flamme. — Erst im Privatverkehr lernt man die ganze Fähigkeit der Virtuosen kennen, und ich möchte behaupten, es zeuge eben dies von einem reicheren inneren Borne, falls sich nämlich die Individualität als eine menschlich gehaltvolle herausstellt. Wie z. B. der liebenswürdige Schalk voll Esprit sich mit der Darstellung des Künstlers charakteristisch vereinen kann, mußte ich erst jetzt erfahren. — Ein Virtuose, der nichts hat als was er im Concert giebt, oder der Alles was er vermag, im Concert geben kann und — darf, ist nur eine Art menschgewordene Spieldose: Thalberg wie auch andere, gleichwohl höchst schätzenswerthe und mit Recht berühmte, Schönspieler dürften zu einem solchen Virtuosengenre gehören. Man wittert so etwas schnell! Persönliche Stimmungen scheinen bei ihnen nie vorhanden zu sein, denn immer und immer spielen sie „hübsch". Was Erlebnisse und ihre Einwirkung auf die Productionsweise des Virtuosen sind, ist ihnen fremd. Sie sind im Leben entweder enchantirt oder blasirt und der Concertsaal ist der Ort, wo sich Enchantement und Blasé Rendezvous geben: Beides verschmilzt sich zu einer Einheit, deren matt-schmerzlich-süß-lächelnder Ausdruck eben der Schönspieler ist. — Oh, ich höre einen solchen mit vielem Vergnügen! — Höre ich ihn aber nicht, — ei, so mache ich mir nicht so viel daraus! — Die Compositionen der beiden Wieniawski sind im Geiste einer lebenvollen Virtuosität geschaffen: charakteristisch in Melodien wie Passagen sind diese letzteren nicht bloßes Klangspiel, sondern Ausdruck solcher Stimmungen, in denen die Seele gleichsam moussirt. Guter harmonischer Grund und solider Bau ist ihnen dabei eigen.

Die Kammermusik-Soiréen der HH. Schuster (Violinist) und Hünerfürst (Violoncellist) brachten uns mehreres Gute in meist guter Ausführung. Außer den Klassikern waren es Schubert und Mendelssohn, welche zum Vortrag kamen; bei einem Trio von Schubert spielte Hr. Marpurg, bei einem anderen von Mendelssohn Frl. Hirschfeld (eine auf dem Leipziger Conservatorium gebildete Königsbergerin) die Clavierpartie. Hr. Steingraber, ein tüchtiger Geiger, dessen Zwischenact-Solovorträge im Theater oft von glücklichem Erfolge begleitet waren, wirkte ebenfalls in den Soiréen mit. Hr. Marpurg trug auch Liszt's glänzende Tannhäuser-Illustration in einer derselben vor. Leider wurde Neues nicht gebracht, Schumann'sche Streichquartette fanden die Concertgeber in keiner der hiesigen Musikhandlungen, was ziemlich frappant ist. Doch wurde ein Quartett von dem jungen Martin Cohn aufgeführt, das uns einen guten Künstler in dem Componisten verspricht; derselbe ist kürzlich zu dem Leipziger Conservatorium übergegangen, woselbst eine der nächsten öffentlichen Prüfungen wahrscheinlich Zeugniß seines Compositionstalentes geben wird. Das Quartett schien eben in der Periode geschrieben zu sein, wo Empfindung und

Reflexion den bedeutungsvollen Knoten im Entwickelungsgange des werdenden Künstlers schürzen. Wo andeee „Angehende" matte melodische Sentiments geben, kuez, gewöhnlich werden, da finden sich bei Cohn Sonderbarkeiten, von denen sich bald zeigen wird, ob sie auf schlechte Veedauung des bereits in sich Aufgenommenen oder auf eine erwachende Originalität deuten lassen. Jedenfalls war das Quartett als Erstlingsweek von ungewöhnlichem Interesse, und wir wollen dem Künstler ein blühendes Gedeihen hiermit als freundlichen Gruß aus seiner Vateestadt herzlich wünschen!

Füe den Baufond einer Orgel in der Kirche zu Oschatz wuede von Seiten des Gustav-Adolph-Veeeins ein Coneeet veeanstaltet, welches unter der Leitung des Hrn. Marpurg stand und ein sehr gutes Peogramm hatte. Es theilte sich in geistliche Musik, Kammer- und Opeenmusik; unter andern Stücken kamen darin vor: das Händel'sche Halleluja aus dem Meissias, das B-Moll-Trio von Volkmann, Händels Claviervariationen in E-Dur (aus den Suiten) und die Seene mit dem Spinneliede nebst dee Ballade aus Wagnee's fliegendem Holländer. Ueberall wurde die Clavierpartie mit bekannter Gewandtheit von Hrn. Maepueg ausgeführt, auch bei den Chorstücken, denn leider war ein Orchestee nicht voehanden. Das Volkmann'sche Trio schien zu interessiren, theilweise zu ergreifen, doch im Ganzen zu befeemden und zu ermüden, was wohl von der gewaltig aufgeregten Stimmung mit seltenen Ruhepunkten, und der duechweg mehr oder weniger düstern Färbung des Ganzen kommen mag. Die drei Instrumente, Clavier, Violine und Violoncello, haben zu viel auszudeücken, so daß Material und Gehalt nicht im rechten Veehältniß zu einandee zu stehen scheinen. Unseee drei tüchtigen Spieler (Marpueg, Schuster, Hüneefüest) leisteten Vorzügliches, doch war es immer ein Kampf, ohne Niederlage freilich, doch auch ohne Sieg. Das Stück zeigt uns übrigens in seinem Componisten einen sehr bedeutenden Mann, den wir uns wohl merken wollen; es hat componirt werden müssen, oder der Mensch Volkmann wäre entzwei gegangen — das fühlt sich aus der Musik heeaus und ich meine, das sei eine Seltenheit heut zu Tage! die veest..... (bitte um Verzeihung!) „Routine" verdirbt die Musikliteratur, denn sie ist es, die sich als Factor beim Componieen in wahrhaft widriger Art so überwiegend geltend macht! Ein Componirer, der die Phrase zu handhaben versteht, kann mit Hülfe der Routine das ganze Publikum vergiften. Wenn immer nur allein wirkliches künstlerisches Bedürfniß zum componiren teiebe, so hätten wir zwei Dritttheile schlechter Compositionen weniger. Derselbe Reiz aber, der in der Gymnastik oder im Turnen liegt, scheint mir bei manchen Musikern auch im Componiren zu liegen. Man gehe einmal mit einem fixen Turner im Feeien spaziren, gemüthlich plaudernd — Hopps! weg ist ee — denn das Ebenbild Gottes schlägt plötzlich ein Rad, bloß aus dem Grunde: weil die Routine geschmeidigen Gelenken Begeisterung gab; ein ebener grüner Plan, ein freier Pfahl oder ein Sperrbaum ist dem Turner das, was dem Componirer der Anblick der Claviatur, des Notensystemes und das Gefühl dee Routine in der Phrasenbehandlung ist; — das Eine sehen und sich der Andern bewußt weeden erzeugt — Kunstwaare. Es giebt Meister, welche zahlreiche musikalische Turnstücke geschrieben haben: sie sind's einmal gewöhnt, alle Morgen Punkt Neun an den Schreibtisch zu gehen, um in der ewig jungen „Natur dee Harmonik und dee Metrik" die gewohnte Bewegung sich zu machen. Das Tuenen ist eine ganz vortreffliche Sache, doch nur um deswillen, was sie föedert: Körperbildung; an sich ist sie aber doch nichts, und der unwillkürliche Sprung des lustigen Böckleins auf geüner Weide ist gewiß zehntausendmal peeiswüediger, als die glänzendste Paesoeçetour des gewandtesten Gymnasten. — Wenn nun so Mancher bedenken möchte: daß seine gewaltigen Symphonien von Nr. 1 bis 10 nicht so preiswürdig seien, wie das gepfiffene einfache Impeomptu des stillvergnügten Bauers hinteem Pfluge, dann ..... würde sich mancher Musikalienverlegee freuen können, dee nun sehe — sehr niedergeschlagen ins große Buch sieht. Die Seene aus dem fliegenden Holländer wurde in jeder Hinsicht vortrefflich ausgeführt und hat bei dem versammelten sehr gebildeten Zuhöeerkreise geoßes Glück gemacht. Ich möchte sehnsüchtig gerne die ganze Oper eeleben! dies Fragment muß übeeall gefallen, es ist so lebendig, anfangs so freundlich und dabei von tiefem Sinn, nachher so ergreifend.

L. Köhler.

Dresdner Musik.

XI.

Hector Berlioz in Dresden.

Hector Berlioz aus Paris, den wir vorläufig unseren Lesern als einen Titanen an musikalischer Kraft vorstellen, wird ehestens seine Symphonien in Deutschland aufführen.

R. Schumann,
in der Neuen Zeitschrift für Musik, Band 2, Nr. 45.

Als ich das letzte Mal ausfühelich berichtete, war Frühlings-Anfang. Heute ist schon Sommers-Anfang. Zwischen Aequinoctium und Solstitium ist

aber ein Stern erſter Größe an unſerem Zenith aufgegangen, der mit wunderbarem Glanze loderte. Sein Lichtglanz übertraf den der Leyer und des Jupiter. Man konnte ihn nur der Helligkeit der Venus gleich ſetzen, wenn ſie der Erde am nächſten ſteht. Drei Wochen ſtand er an unſerem Horizont, und in der Walpurgisnacht verſchwand er plötzlich wieder.

Ich meine nicht den Stern des Tycho de Brahe, oder eine andere Himmels-Erſcheinung von glänzender, aber kurzer Dauer. Sie errathen, daß ich von Berlioz ſprechen will. Darnach verlangte mich ſeit Wochen ſchon mit wahrer Sehnſucht und aus voller Seele. Warum es nicht eher geſchehen konnte, wiſſen Sie, geehrter Freund, und mögen deshalb meine Entſchuldigung bei Denen übernehmen, welchen mein Bericht jetzt als moutarde après dîner erſcheinen ſollte.

Daß Berlioz hier war und einige Concerte gegeben hat, iſt allerdings eine ſehr alte Neuigkeit, die man vielfach gehört, geleſen und beinahe ſchon wieder vergeſſen hat. Viel Mehr als dieſe einfache Thatſache werden Sie aber nirgends vernommen haben. Von Wem ſollten Sie auch aus Dresden Mehr darüber erfahren? Mund und Ohren der Dresdner Tages-Kritiker ſind für ganz andere Dinge von „größter Wichtigkeit" — wie jetzt für das Gaſtſpiel der La Grua — in ſo außerordentlich großen Dimenſionen offen, daß es ihnen nicht möglich iſt, ſie dann auch aufzuſperren, wenn ſtatt einer Sängerin endlich einmal ein wahrhafter Genius in ihrem beſchränkten Geſichtskreiſe erſcheint. Sie kennen wohl Göthe's prächtige Maxime: „Es hört doch Jeder nur, was er verſteht!" — Aus dieſem Grunde hörte die Dresdner Tageskritik von Berlioz äußerſt Wenig! — — — —

Einen vollendeten Gegenſatz zu dem wahrhaft kindiſchen Gebahren der hieſigen ephemeren Kritik bildete aber die Dresdner Kapelle durch den echt künſtleriſchen, hinreißenden Enthuſiasmus, mit welchem ſie Berlioz, ſeiner und ihrer würdig, durch Wort und That gefeiert hat; bildete ferner das gewählte und dankbare Publikum mit ſeiner würdigen, einmüthigen Haltung, mit ſeiner warmen Empfänglichkeit und ſeinem reichen Beifall. Davon Ihnen zu berichten iſt mir eine wahre Herzensfreude.

Bevor Berlioz hier ankam, war der Boden für ihn durchaus nicht günſtig. Das Publikum war über die künſtleriſche Bedeutung von Berlioz völlig im Unklaren — es wiederholte ſich hier ſogar die alte Geſchichte, daß man Berlioz mit Bériot verwechſelte und unſeren großen Hector für einen Geigenvirtuoſen hielt — man verhielt ſich zum größten Theile indifferent, und die Folge davon war, daß das erſte Concert im Theater ein nur mäßiges Publikum verſammelt fand. Die Kritik war natürlich von vorn herein gegen Berlioz eingenommen, wie man es hier nicht anders erwarten konnte. In der Kapelle endlich hatten ſich einige ungünſtige Traditionen aus früherer Zeit erhalten. Man erinnerte ſich, daß Berlioz im Jahre 1843 hier nur wenig gefallen hatte und daß ſeine „Symphonie fantastique" ein ſehr ſchweres aber „unklares" Muſikſtück ſei. Die jüngeren Mitglieder der Kapelle hatten die früheren Concerte unter Berlioz noch nicht erlebt, ſie kannten die Symphonie fantastique nur aus einer Aufführung vor einigen Jahren, die nach Allem, was ich davon vernommen, allerdings „höchſt ſchaudervoll" geweſen ſein muß.

Man erwartete alſo Berlioz höchſtens mit Neugier, aber ohne Sympathie. Das änderte ſich aber merkwürdig, als er erſchien. Schon nach der erſten Probe war die Kapelle wie umgewandelt. Ein Gefühl der Bewunderung und der lebhafteſten Sympathie ergriff Alle und ſteigerte die künſtleriſchen Leiſtungen zu einer Vollkommenheit und einem begeiſternden Feuer, welches die bewundernswertheſten Reſultate erzielte.

Die Dresdner Kapelle ſpielte unter Berlioz' Direction mit einem Wort vollendet. Ich habe ſie ſeit Wagner nie ſo gehört, habe nie vorher Gelegenheit gehabt, ſie in ſo unbeſchränktem Maße bewundern zu können, als an jenen Abenden, wo der Geiſt von Berlioz wie in lichtvollen Strahlen von ſeinem Directionspulte auf Alle überſtrömte. Die Dresdner Kapelle hatte unter Berlioz ſich wiedergefunden, ſie hatte ſich erhoben wie ein Mann, ſie zeigte ſich wieder einmal in ihrer wahren Größe und Kraft.

Warum konnte das Zauberwort nicht geſprochen werden, daß der erwachte Rieſe nicht wieder in Schlummer verſank? Es war, als hätten uns dieſe Künſtler zeigen wollen: „So ſind wir eigentlich, das können wir leiſten, und noch Mehr — wenn nur der Rechte kommt, der uns führt!" — Und dieſer Rechte, ein Künſtler von Gottes Gnaden, ſtand vor uns, und führte ſie ſiegend ein in ſeine erhabene, wunderbare Kunſt, aber er mußte ſie wieder verlaſſen! — Berlioz und die Dresdner Kapelle gehörten zuſammen; ſie würden vereint das Größte leiſten und ein Muſter für ganz Europa ſein können. Aber Berlioz ſitzt einſam unter ſeinen Partituren in Paris, welches ihn nie verſtehen wird — und die Dresdner Kapelle — — — — — — — — — —.

Doch genug. Wir wollen heute die alten Klagen nicht wiederholen, denn daß Berlioz längere Zeit bei uns weilte, war eine Entſchädigung für ſo manche Entbehrung. — Sein erſtes Concert war ſchon ein

glänzender Sieg, und zwar nicht nur ein Sieg des Componiſten über Vorurtheil, Neid und Verläumdung; nicht nur ein Sieg, durch die Kapelle, über das Publikum, welches in die lauteſte Bewunderung ausbrach, ſondern dieſer Abend war auch inſofern merkwürdig, als an ihm Fauſt's Verdammung zum erſten Male ganz, in allen vier Theilen zur Aufführung kam.

Man hat Berlioz ſo oft vorgeworfen, daß er nur Bruchſtücke ſeiner Werke zu Gehör bringe. Er wußte wohl, warum. Dresden war der Ort, auf dieſe Beſchuldigungen durch Thatſachen zu antworten. Ein kleineres, weniger geübtes und weniger vollſtändiges Orcheſter iſt nicht im Stande, dieſe Rieſenwerke vollſtändig zur Geltung zu bringen, darum ließ Berlioz lieber dieſen Tadel über ſich ergehen, als daß er, einer ungerechten Anklage zu Gefallen, die Totalität ſeiner großen Werke geopfert hätte. Daß aber Berlioz in Dresden zum erſten Male ſeinen ganzen Fauſt aufführte, iſt der beſte Beweis, daß ich über die Leiſtungen unſerer Kapelle nicht zu viel geſagt habe.

Wie kann ich Ihnen den wunderbaren Eindruck beſchreiben, den dieſer dritte und vierte Theil auf mich machten, nachdem ich die beiden erſten ſchon genau kannte. Was ſoll ich ſagen von Mephiſtopheles Beſchwörung der Irrlichter, jenem Irrlichter-Tanz mit ſeinen ſeltſam ſprühenden und ſchimmernden Lichtern, mit den wollüſtig ſich wiegenden und geiſterhaft wachſenden Geſtalten, welche die Muſik uns plaſtiſch hervorzaubert! was von der wunderbar grauenvollen Höllenfahrt mit dem Chor der Dämonen und Verdammten — dem furchtbar Gewaltigſten was ich kenne! — Es iſt, als wäre Berlioz in die Hölle ſelbſt hinab geſtiegen und hätte jene ſchaurig großartigen Harmonien dem Pandämonium mit Rieſenkraft abgerungen. Wie ſoll ich Ihnen die merkwürdigen Lieder beſchreiben, den „König von Thule", „Meine Ruh' iſt hin", und das „Ständchen" des Mephiſtopheles, Lieder, deren Melodien uns ſo fremdartig und überraſchend ſind, daß wir kaum uns darein zu finden glauben, ſie aber doch nicht wieder verlaſſen können, weil ſie ſo intenſiv und charaktervoll ſind; ferner die herrliche Liebesſcene zwiſchen Fauſt und Gretchen; den prächtigen Zapfenſtreich mit dem Studentenchor vor Gretchens Fenſtern; den Spottchor der lärmenden und neidiſchen Nachbarn, und ſo manche kleinere Nummer voll unbeſchreiblicher Feinheit, treffender Schärfe, erſchütternder Kraft.

Das detaillirt zu ſchildern und zu analyſiren, kann nicht die Aufgabe einer Correſpondenz ſein. Hier beſchäftigen wir uns nur mit der Ausführung und mit dem Erfolg. Beide waren großartig. Der Erfolg war ſo bedeutend, daß unmittelbar nach dem Schluß des erſten Concertes, und nachdem Berlioz zwiſchen jedem Theil gerufen worden war, der Intendant v. Lüttichau perſönlich Berlioz bat, daſſelbe Concert zwei Tage ſpäter zu wiederholen. Die erſte Aufführung des Fauſt fand im Theater, am 22ſten April, das zweite am 24ſten April ſtatt. Zur erſten Aufführung waren nur 3 Proben möglich geweſen, zur zweiten konnte gar keine Probe ſtattfinden — und doch war die Execution ganz vorzüglich. Ich dächte, das wäre wohl eine Feuerprobe für die Vortrefflichkeit des Orcheſters! Für die der Sänger aber nicht weniger. Die Chöre waren ſo exakt und ſicher einſtudirt, wie man es von unſerem vortrefflichen Fiſcher nicht anders gewohnt iſt. Die Doppelchöre der Studenten und Soldaten, der Sylphen und Gnomen, und ähnliche ſchwierige Partien, wurden mit großer Präciſion und Kraft ausgeführt. In dem Schluß-Chor der ſeligen Geiſter, deſſen Inſtrumentation aus lauter zitternden Sonnenſtrahlen gewoben ſcheint, welche vom Himmel auf die gerettete Margarethe herniederzucken und ſie zum Aether emportragen — waren die Kinderſtimmen mit ihrem: „Komm Margarethe!" von wahrhaft ergreifender Wirkung.

Ganz vorzüglich waren die Soli bedacht. Vor Allen zeichneten ſich Weixlstorfer als Fauſt, und Mitterwurzer als Mephiſto aus. Wir haben Weixlstorfer kaum jemals tiefempfundener und wirkſamer ſingen hören. Berlioz ſelbſt ſagte uns, daß in Deutſchland noch Keiner ihm den Fauſt ſo zu Dank geſungen habe. Daß Mitterwurzer ein ausgezeichneter Mephiſto war, läßt ſich bei dem hohen Range, welchen dieſer vorzügliche Künſtler einnimmt, natürlich vorausſetzen. Auch Frl. Agnes Bunke war ein prächtiges Gretchen. Ihre muſikaliſche Sicherheit im Vortrag und ihre echt deutſche Gefühlswärme kamen bei dieſer rein lyriſchen Partie weit mehr zur Geltung und Anerkennung, als in ſo mancher dramatiſchen Aufgabe, deren ſie ſich, ihrer elegiſchen Natur zuwider, auf der Bühne oft ohne hinreichenden Erfolg unterzogen hat. Auch Abiger ſang ſeine „Ratt' im Kellerneſt" weit beſſer, als wir ſie bis jetzt gehört haben. Kurz, die Aufführung war vorzüglich und der Erfolg der zweiten Aufführung des Fauſt noch glänzender, als der der erſten. Das Publikum folgte mit ſeltener Spannung und Aufmerkſamkeit, der Beifall war einmüthig und enthuſiaſtiſch. Nicht eine mißbilligende oder gar gegneriſche Stimme ließ ſich vernehmen; von einer organiſirten Oppoſition, wie ſie in Leipzig ſich verſuchsweiſe breit machen wollte, war keine Rede.

Fünf Tage ſpäter, am 29ſten April, fand ſchon das dritte Concert ſtatt, welches namentlich dem

Orchester noch schwierigere Aufgaben stellte, als Faust. Es kamen darin beide Ouvertüren zum Cellini, die Flucht nach Egypten, und die ganze dramatische Symphonie, Romeo und Julie, zur Aufführung. Diese enorme Aufgabe in 5 Tagen zu bewältigen, war wahrlich keine Kleinigkeit, und doch löste sie das Orchester noch vorzüglicher, als in den zwei ersten Aufführungen. Die Ouvertüren zum Cellini wurden mit hinreißendem Feuer und staunenswerther Präcision, ganz mit dem Schwung und Humor wiedergegeben, welche der Componist mit Meisterschaft hinein gezaubert hat. — Damit man dieses Lob nicht für übertrieben halte, sei es vergönnt, hier eine Anekdote einzuschalten. Man hatte von vielen Seiten gewünscht, daß Berlioz seine Lear-Ouvertüre, welche in früheren Jahren hier schon gehört worden war, dem Programm einverleiben möge. Von anderer Seite ward aber gefürchtet, das Concert möchte dann zu lang und ermüdend werden, und überdies wäre eine Probe zur Lear-Ouvertüre nicht mehr zu ermöglichen gewesen. Während dieser Verhandlungen erklärte Berlioz, er sei bereit, die Lear-Ouvertüre mit der Dresdner Kapelle ohne Probe, prima vista im Concert zu spielen, wenn die Unmöglichkeit einer Probe das einzige Hinderniß sei! — Ein glänzenderes Zeugniß kann einer Kapelle wohl nicht ertheilt werden, als dieses von einem der ersten unter allen jetzt lebenden Dirigenten! — — —

Dem entsprechend war denn auch die Aufführung von Romeo und Julie. — Die drei großen Instrumentalsätze (Fest bei Capulet, Liebesscene und Fee Mab) machten in ihrer Virtuosität der Ausführung eine überwältigende Wirkung. Wie plastisch schön war die Fee Mab bis in das kleinste Detail ausgearbeitet! Einen reizenderen Geisterspuk könnte man nicht träumen, so fein wie Spinnweb, so heimlich wie Liebesgeflüster, und doch so klar und glänzend wie Wellenspiel im Vollmondsstrahl! Die Liebesscene mit ihrer nie enden wollenden Liebesseligkeit und ihrem erhabenen Aufschwung der heiligsten Gefühle, Romeo's sanfte Liebesklage und das wirbelnde und jubelnde Fest bei Capulet — das waren Leistungen der Kapelle, denen selbst der schärfste und erbittertste Tadler nichts hätte von ihrem Ruhme nehmen können. Da sah und hörte man recht deutlich, daß der Geist es ist, der lebendig macht! Und hier war es Berlioz' Geist, der diese herrlichen Kräfte belebte und begeisterte. — Eine sehr bekannte Persönlichkeit soll allerdings bemerkt haben, die Dresdener Kapelle habe bei ihren Aufführungen unter Berlioz eigentlich eine Niederlage erlitten. — Warum? — Weil sie unter einem fremden Dirigenten weit besser gespielt habe, als unter ihren eigenen. — In diesem Wahnsinn ist Methode! — — —

Die Soli treten in Romeo und Julie weniger gewichtig auf, als das Orchester. Doch sang Frau Krebs die Alt-Arie des Prologs mit Harfen-Solo, recht brav; Weixlstorfer konnte in der Fee Mab seine überraschende Sicherheit und Gewandheit im Vortrag wieder auf das Glänzendste bewähren, und Conradi sang die schwierige Baßpartie des Pater Lorenzo im Finale mit vorzüglichem Erfolg. Diese Baßpartie hat in Deutschland wegen ihrer Schwierigkeit ein ganz besonderes Renommée. Bekanntlich konnte das Finale zu „Romoe und Julie" an mehreren Orten nicht aufgeführt werden, weil Pater Lorenzo regelmäßig umwarf, so z. B. in Leipzig in früherer Zeit Hr. Pögner, ruhmvollen Angedenkens. — Desto anerkennenswerther muß die tadellose Leistung von Conradi hervorgehoben werden. Man hörte eben hier bei allen Sängern, daß sie mit Liebe und Begeisterung bei der Sache waren und den Werth der Kunstwerke wie die Bedeutung ihres Schöpfers im vollen Umfange kannten und schätzten. Es kommt bei solchen titanenhaften Werken unendlich viel darauf an, ob man in ihren Geist wirklich eingedrungen ist, oder den Vortrag rein äußerlich, nur von der Oberfläche giebt. Und hier war es eben volles Verständniß und aufrichtige Verehrung, welche die Sänger und Spieler durchdrang, abgesehen davon, daß eine ganz vorzügliche Begabung sie auf das Glänzendste unterstützte.

Der großartige Doppelchor des Finale, der Schwur der Versöhnung, mit seinen gewaltigen Harmonien und seiner erschütternden Größe, kam durch das Chorpersonal zur entschiedenste Geltung; nicht minder die vorhergehenden äußerst schwierigen Chorpartien bei dem Leichenbegängniß der Julia, sowie der streitende Doppelchor der Capulets und Montagues. In solchen Momenten läßt sich der Werth eines guten Chorpersonales und die Trefflichkeit seiner Leitung am vollkommensten schätzen.

Die „Flucht nach Egypten" verfehlte ihre Wirkung hier so wenig, wie anderwärts. In Folge ihrer leichteren Verständlichkeit und einer unnachahmlichen Grazie und Einfachheit, welche sich über diese biblische Legende mit patriarchalischer Ruhe und reizender Naivität verbreitet, erhebt das Publikum gewöhnlich diese Composition sogleich zu seinem Liebling. Der dritte Satz, die Ruhe der heiligen Familie, mußte repetirt werden. Zu diesem Erfolg trug Weixlstorfer nicht wenig bei, welcher sein Tenor-Solo ganz im Sinne des Componisten mit größter Zartheit und Innigkeit vortrug.

Das dritte Concert sollte dem Programm nach das letzte sein. Das Publikum hatte schon Berlioz wiederholt gerufen, als am Schluß, unter allgemeinem Zuruf des Orchesters die Concertmeister Lipinsky und Schubert dem verehrten Meister im Namen der Kapelle einen Lorbeerkranz überreichten. Das Publikum stimmte mit Enthusiasmus in den Jubel ein. Nachdem Berlioz in seinem Hotel angelangt war, überraschte ihn noch ein Ständchen, welches die Hornisten der Kapelle — jenes in Dresden rühmlichst bekannte Hornquartett — ihm darbrachten. Vom Kammermusikus Hübler war u. A. zu diesem Zweck der Abschiedsgesang der Hirten aus Berlioz „Flucht nach Egypten" für Hornquartett schleunigst arrangirt worden, eine Aufmerksamkeit, welche den verehrten Meister sichtbar ergriff.

Der Wunsch nach Wiederholung des letzten Concertes war aber ein so allgemeiner, daß zwei Tage später, am 1sten Mai, noch ein viertes Concert, mit Wiederholung des 2ten Programmes nachfolgte. Vier Concerte in 10 Tagen — diese Thatsache spricht deutlich genug für die lebhafte Theilnahme, welche Berlioz hier allenthalben gefunden hat. Berlioz hätte noch ein fünftes und sechstes Concert mit gleichem Erfolg geben können, wenn nicht am 1sten Mai die Ferien vieler Mitglieder der Oper begonnen hätten, deren Abwesenheit ein größeres Ensemble unmöglich machte.

Bei seiner Abreise ward Berlioz von einem großen Theil der Kapelle und von vielen Kunstfreunden Dresdens (welche allen Proben mit der gespanntesten Aufmerksamkeit beigewohnt hatten) mit den Zeichen der aufrichtigsten Verehrung und Liebe bis zu dem Wagen geleitet, welcher den geehrten Meister über Weimar direct nach Paris leider so bald wieder entführte. Berlioz schied nicht ohne Rührung, voll der Eindrücke, welche ihm den Dresdener Aufenthalt in vieler Hinsicht werthvoll gemacht hatten. Nicht wenig trug hierzu die Aufmerksamkeit und Bereitwilligkeit des Intendanten v. Lüttichau, die ehrende Zuvorkommenheit des Kapellmeister Reißiger (welcher Berlioz der Dresdener Kapelle in den schmeichelhaftesten Ausdrücken präsentirte und während der Proben die lebendigste Theilnahme bewies), und der dankenswerthe Eifer bei, mit welcher sich die Concertmeister Lipinski und Schubert im Verein mit der Kapelle der würdigen Aufgabe mit ungetheiltem Enthusiasmus hingegeben hatten, Berlioz durch die gelungene Aufführung seiner Werke zu feiern.

Eine so denkwürdige Erscheinung, wie Berlioz als Künstler und Mensch unbestritten ist, konnte trotz der kurzen Dauer unter solchen Verhältnissen nicht ohne nachhaltigen Einfluß bleiben. Nicht nur, daß die Kapelle sich wir neu belebt, künstlerisch erhoben und gestärkt fühlte, und so im engeren Kreise der Künstler Regungen und Entschlüsse sich kund gaben, die für das Kunstleben Dresdens später von Bedeutung werden dürften — sondern ganz direct bewährte sich auch Berlioz' Erscheinen von nachhaltigem Gewinn für unsere Musikzustände. Wir haben gegründete Hoffnung, daß die von Berlioz hier einstudirten Werke dem Concert-Repertoir der Kapelle dauernd einverleibt werden; es steht ferner in Aussicht, daß eins der gewaltigsten Werke des Meisters, sein Requiem, von der Kapelle im nächsten Jahre aufgeführt werden wird; endlich und vorzüglich haben wir fast schon die erfreulichste Gewißheit, daß seine Oper Benvenuto Cellini noch in diesem Jahre in Dresden gegeben wird! Berlioz wird zu diesem Zweck selbst hierher kommen und die Aufführung dirigiren. Mit dieser, für Dresdens Stellung in der Musikgeschichte wahrhaft epochemachenden, für die Dresdener musikalischen Kräfte ersten Ranges höchst ehrenvollen, und für die zahlreichen Freunde und Verehrer von Berlioz in Deutschland ebenso wichtigen als erfreulichen Nachricht sei für diesmal geschlossen. Wir dürfen hoffen, an jenem Tage, wo Cellini auf der hiesigen Bühne zum ersten Male im vollsten Glanz erscheinen wird, unterstützt von Künstlern und einer Kapelle von europäischem Ruf — an diesem Festtage aus allen Theilen von Deutschland die hervorragendsten musikalischen Persönlichkeiten in Dresdens Mauern vereinigt zu sehen.

Das sind die Resultate eines nur dreiwöchentlichen Aufenthaltes von Berlioz in Dresden! Was würde dieser Meister erst wirken können, wenn er immer bei uns weilen könnte! Dieser Wunsch ist hier ein allgemeiner. — Erkennen Sie daraus die Bewegung und Stimmung der Zeit!

Dresden, am 22sten Juni 1854. Hoplit.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Tenorist Ander hat in Mannheim und Carlsruhe gastirt.

Die Harfenspielerin Frau Rudolph, bisher am Leipziger Orchester, ist für das Karlsruher Hoforchester als Harfenistin engagirt.

Frl. Rey ist von Berlin nach Dresden zurückgekehrt und in der ersten Woche des Juli bereits drei Mal in den „Lustigen Weibern" von Nicolai, in Mozart's „Idomeneo" und

„Norma" von Bellini wieder aufgetreten. Diese drei Opern zeigen recht schlagend ihre enorme Vielseitigkeit. —

Musikfeste, Aufführungen. In Königsberg ist von einem großen combinirten Orchester unter Direction von Wegener u. A. die Behmrichter-Ouvertüre von Berlioz mit großem Beifall aufgeführt worden. — Wagner's „Tannhäuser" hat daselbst bis jetzt 19 Vorstellungen erlebt. Johanna Wagner gastirte zwei Mal als Elisabeth.

Da das während der Münchner Industrie-Ausstellung beabsichtigte Musikfest nicht zu Stande kommt (angeblich aus Mangel eines passenden Locales), so wird Berlioz von Paris aus sich nach München begeben und im Juli und August dort eine Reihe von großen Concerten veranstalten.

In der Dominikanerkirche in Wien ist am 29sten Juni unter Mitwirkung der Frau Tuczek-Herrenburg die große B-Dur-Messe von Haydn aufgeführt worden.

Der große musikalische Verein aus den Departements der beiden Sèvres, der Vienne, der beiden Charente, der Vienne und Vendée hat ein Musikfest im großartigsten Styl gefeiert. In Niort kam Haydn's „Schöpfung", in Larochelle Mendelssohn's „Paulus", in Angoulême Beethoven's „Christus am Oelberg" und in Niort wiederum Haydn's Jahreszeiten der Reihe nach zur Aufführung. Diese Propaganda für deutsche Musik in Frankreich wird die besten Früchte tragen.

Bei Anwesenheit des Königs von Preußen in Königsberg gab man „auf allerhöchsten Befehl" Wagner's „Tannhäuser, mit Johanna Wagner als Elisabeth. Man hatte in Königsberg Rossini's „Tancred" zur Aufführung „vorbereitet", mußte aber zum Erstaunen der Königsberger dafür Wagner feiern. Tannhäuser hatte so entschieden den Beifall des Königs, daß Hr. v. Hülßen in Berlin sich nunmehr veranlaßt sehen wird, das längst gehegte Projekt, Wagner auf der Berliner Bühne erscheinen zu lassen, nicht länger hinauszuschieben. Die zu diesem Zweck mit Wagner und Liszt gepflogenen Unterhandlungen haben zwar, wie wir schon in voriger Nummer bemerkten, bis jetzt zu keinem befriedigten Resultat geführt, doch giebt man in Berlin die Hoffnung noch nicht auf, endlich zum Ziele zu gelangen. Das Wagner, Berlin gegenüber, besonders schwierig mit seinen Forderungen ist, dürfte schon bekannt sein.

Neue und neueinstudirte Opern. Vor Kurzem führte Duprez in Paris auf einem Privattheater vor eingeladenen Freunden seine, von den Pariser Directionen abgewiesene Oper „Jeliotte" auf. Dieses kostspielige Vergnügen, seine eigenen Werke zu hören, wurde nach durch die Ironie des Schicksals sehr verbittert, daß die Nummer, welche am meisten Beifall erhielt, ein — eingelegtes Duett aus „Armida" von Gluck war! Und die Eingeladenen waren doch die Freunde des Hrn. Duprez, und die Vorstellung war gratis!

Meyerbeer's „Nordstern" wird nicht, wie man früher berichtete, zuerst in Wien oder Berlin, sondern in Stuttgart zum Geburtstag des Königs (27ster Sept.) in Scene gesetzt werden. Ein sehr „theures" Geburtstags-Geschenk!

Auszeichnungen, Beförderungen. An der Stelle des verstorbenen Friedrich Schneider soll der Kapellmeister Kalliwoda aus Donaueschingen nach Dessau berufen werden.

Musikalische Novitäten. Die Partitur einer bisher noch ziemlich unbekannten Symphonie für Orgel, Streichquartett, 2 Oboen und Fagott von J. S. Bach ist so eben, zum praktischen Gebrauch bestimmt, von A. G. Ritter im Verlage von Heinrichshofen in Magdeburg herausgegeben worden. Die ausgeschriebenen Stimmen sind in beliebiger Anzahl in der Verlagshandlung ebenfalls zu haben. Das Werk ist ganz geeignet, die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde zu erregen, da es sowohl als Studie von großem belehrendem Interesse, zugleich aber auch in der Ausführung von unvergleichlicher Wirkung ist, und daher unsere Organisten, die Gediegenes und Ansprechendes einem größeren Zuhörerkreise vorführen wollen, nichts Besseres und Empfehlenswertheres wählen können. —

Vermischtes.

Leipzig. Hr. Th. Formes aus Berlin gastirte hier mit entschiedenem Erfolg. Es hat dieser Sänger sehr schöne und wohlthuende Mittel und — was die Hauptsache — er versteht zu singen. Sein Spiel ist gewandt und liebenswürdig, wie seine ganze Persönlichkeit. Bis jetzt ist er zwei Mal als George Brown, zwei Mal als Masaniello und ein Mal als Gennaro (Lucrezia Borgia) aufgetreten.

Das Fortbestehen der italienischen Oper in Wien ist durch die schlechten Resultate der diesjährigen Staggione so problematisch geworden, daß Engagements für die nächste Saison auf höheren Befehl nicht abgeschlossen werden dürfen.

In Weimar ist mit der Fest-Vorstellung von Alfonso und Estrella am 24sten Juni die Opern-Saison geschlossen worden. Liszt begiebt sich zu dem Musikfest nach Rotterdam, die HH. Laub und Goßmann sind nach Prag und Baden-Baden abgereist. Der Intendant, Hofmarschall v. Zigesar, hat die Oberleitung der Weimarer Hofbühne in die Hände des Kammerherrn von Beaulieu übergeben.

In der neuen Philharmonischen Gesellschaft in London kam kürzlich Wagner's Ouverture zum „Tannhäuser" zur Aufführung, und fiel natürlich durch. Jetzt ist in der alten Philharmonie in London die B-Dur-Symphonie von Schumann gleichfalls mit Pomp durchgefallen, d. h. die Aufführung und das englische Publikum machten Fiasco, denn Schumann und Wagner können sowenig wie Berlioz vor einem Publikum und einer Kritik durchfallen, welche so borniert und unwissend sind, wie England in Bezug auf

Musik zu sein sich rühmt. Wer Emil Naumann und die Brumm-Quartette des Cölner Männergesangvereines mit Lorbeer bekränzt, der muß nothwendig Wagner und Schumann für die „schlechtesten Componisten, die er je gehört hat" halten. Ein Lob aus solchem Munde wäre Beleidigung für unsere Kunstheroen!

Frau Henriette Sontag feiert in Mexico große Triumphe. Selbst Juwelen fehlen nicht als Beifallsbezeugungen, abgesehen von den nöthigen Blumen und Lorbeerkränzen und sonstigen Applaus-Utensilien. Fast jeden Abend erhält sie Serenaden. In Mexico finden wir das ganz in der Ordnung!

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlag von **P. J. Fries** *in Zürich*
(*Leipzig, bei* **C. F. Leede**, *Offenbach, bei* **Joh. André**)
und durch alle Musikhandlungen zu beziehen.

Aus der Schweiz. Original-Compositionen für Pianoforte solo. Band I.

Nr. 1. Baumgartner, W., Lukmanier-Polka-Mazurka. 4 Ngr.
„ 2. Bogler, B., Mailüfterl-Polka. 6 Ngr.
„ 3. „ Frohsinn-Polka } 6 Ngr.
„ 4. „ Osmanen-Polka }
„ 5. Baumgartner, W., Abends-Albumblatt. 4 Ngr.
„ 6. Nater, J., Impromptu. 12 Ngr.

NB. Dieses Werk wird periodisch fortgesetzt, 12 Nummern, zusammen höchstens 50 Notenseiten betragend, bilden einen ganzen Band.

Baumgartner, W., Academia. Ball-Album für Pianoforte solo. Heft II. 15 Ngr.

Inhalt: 1. Alinen-Ecossaise. 2. Anna-Polka. 3. Emilien-Ecossaise. 4. Wilhelminen-Galopp.

Bogler, B., „Waldvöglein". Lied für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Ngr.

———, Fünf Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton, mit Begleitung des Pianoforte.

Nr. 1. „Spielmanns Lied" von E. Geibel. 7½ Ngr.
„ 2. „Oh sie wohl kommen wird" von Saphir. 7½ Ngr.
„ 3. „Bleib' bei mir" von Sternau. 5 Ngr.
„ 4. Da ich muss wandern geh'n } 5 Ngr.
„ 5. Ich kenne deinen Namen nicht }

Eschmann, J. C., 3 Salonstücke für Pianoforte solo. Op. 21.

Nr. 1. Humoreske. 15 Ngr.
„ 2. Polonaise. 15 Ngr.
„ 3. Walzer. 15 Ngr.

Kündig, Felix, „Seelenruhe". Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Ngr.

———, Sieben Kinderlieder für eine Singstimme, mit leichter Guitarren-Begleitung. Op. 4. 5 Ngr.

Inhalt: 1. Der Garten der Kindheit, von Hoffmann v. Fallersleben. 2. Die Biene, von J. Staub. 3. Das fromme Kind, von J. F. L. Müller. 4. Mein Herz ist voll Reichthum, von J. Staub. 5. Im Frühling, von J. Staub. 6. Ich ging im Walde so für mich hin, von Göthe. 7. Schlummerliedchen, von J. Staub.

———, Zwölf Lieder für eine Singstimme, mit leichter Guitarren-Begleitung. Op. 5. Heft I u. II. Jedes à 5 Sgr.

Inhalt, 1stes Heft: 1. Wandle still o Herz, von E. Bauer. 2. Die Heimath, von P. Brunold. 3. Wanderlied, von B. Sigismund. 4. Nähe der Geliebten, von Göthe. 5. Das gebrochene Herz, von R. Löwenstein. 6. Lauf der Welt, von L. Streich.

„ 2tes Heft: 7. Zwei Rosen, von L. Streich. 8. Die Grossmutter an ihre Enkelin, von Chamisso. 9. Im März, von Göthe. 10. Der Morgen, von Marie Delaroche. 11. Der Sennerin Morgenlied, von Hoffmann v. Fallersleben. 12. An die entfernte Geliebte, von Göthe.

Nater, J., Drei Salonstücke für Pianoforte solo. Op. 7. Nr. 1—3.

Nr. 1. Salon-Etude. 10 Ngr.
„ 2. Walzer. 15 Ngr.
„ 3. Alpenscene. 10 Ngr.

Abt, F., Ein eidgenössisches Sängerfest. Cyklus von zwölf Gesängen und einem Quodlibet mit verbindender Deklamation von J. Leuthy, für vierstimm. Männergesang. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr.
Jede Stimme 5 Ngr.
Textbuch 2½ Ngr.

Kreutzer, Conradin, Sechs Gesänge und Chöre für vier Männerstimmen. Partitur 17½ Ngr. Jede Stimme 4½ Ngr.

Inhalt: 1. Natur. von A. Schuhmacher. 2. Das Kreuz im Walde, von A. Schuhmacher. 3. Schlummerlied, von Stieglitz. 4. Mit Gott, von H. Bame. 5. Wanderlied, von Stieglitz. 6. Was wollt ihr trinken, von A. Rorzith.

Vorzügliche Orgelwerke.

In unserm Verlage sind erschienen:

Vollständige theoretisch praktische Orgelschule in drei Abtheilungen von **Zöllner, Geissler** und **Körner**, mit deutschem und englischem Text, nebst Beigabe von *Schuberth's musikal. Handbuche*, als Prämie. 5 Thlr. n.

Einzeln sind die Abtheilungen unter folgenden Titeln zu haben:

Zöllner, C. H., *Elementarschule des Orgelspiels* oder das Wissenswürdigste über Struktur und die Behandlung der Orgel mit 104 progressiven Uebungsstücken. Op. 71. 40 Seiten. 2te verb. Auflage. geh. 1 Thlr.

Geissler, C., *Das praktische Orgelspiel für die Kirche.* 50 Muster-Compositionen, als: Choräle (einfache und ausgeführte), Präludien, Zwischenspiele, Postludien, Fugen und kleine Studien mit und ohne Pedal. Op. 47. geh. 45 Seiten. 1½ Thlr.

Körner, G. W., *Die Fugenschule oder das höhere Orgelspiel.* Auswahl von 60 Orgelfugen der grössten Meister nebst Töpfer's berühmter Concert-Fantasie, zum Studium für geübte Organisten und als Hülfsbuch beim öffentlichen Gottesdienst. Op. 19. geh. 98 Seiten. 3 Thlr.

☞ Unter allen bisher publicirten Orgelwerken nehmen die obigen den ersten Rang ein; sie zeichnen sich sowohl durch leicht fassliche Methode und praktische Beispiele, als werthvolle bisher noch nicht veröffentlichte Originalbeiträge aus.

Orgelfreunde werden ersucht, sich mit diesen trefflichen Werken bekannt zu machen.

Schuberth & C., Hamburg, Leipzig u. New-York.

Soeben erschien in meinem Verlage:

Eschmann, J. C., Op. 16. Zwölf Studien für Pianoforte. Heft 3. 1 Thlr. 5 Sgr.

Gerland, G., Op. 1. Drei Sonaten, A-m., Fis-m., C-m. No. 1—3. f. Pfte. à 1 Thlr.

Sammlung beliebter Tänze und Märsche für Pianoforte.

No. 1. Heller, J. G., Op. 21. Mathilde, Polka-Mazurka, 7½ Sgr. No. 2. Op. 22. Marsch nach Motiven der Oper: Maritana. No. 3. Op. 23. Polka, Erinnerung an Henriette Sontag, 5 Sgr. No. 4. Op. 24. Maiblümchengalopp, 7½ Sgr. No. 5. Op. 25. Tonymarsch. 5 Sgr. No. 6. Scheidler, C. A., Sturmgalopp (2te Ausgabe), 10 Sgr. No. 7. Theuerkauf, G., Augustengalopp, 5 Sgr. No. 8. Heller, J. G., Galopp über das Lied: „die schönsten Augen", 5 Sgr. No. 9. Hupfeld, C., Minnapolka, 5 Sgr. No. 10. Scheidler, C. A., Wilhelminenpolka, 5 Sgr. No. 11. Bochmann, R., Uraniawalzer, 5 Sgr. No. 12. Bochmann, R., Hymens Festklänge, Walzer, 5 Sgr. No. 13. Bott, J. J., Jubelklänge, Galopp, 5 Sgr. No. 14. Herzog, C., Liederwalzer, 10 Sgr.

Scheidler, C. A., Les Clochettes. Divertissement en forme de polka p. Piano. 7½ Sgr.

Sobirey, G., Op. 1. Zwei Gesänge: Die Vedette — Der todte Soldat, für Bariton m. Pfte. 15 Sgr.

Spohr, Dr. L., Op. 140. Sextett. Arrangement zu 4 Händen von Jansen. 2 Thlr.

Struth, A., Op. 18. Wohin mit der Freud'? Für Sopran 5 Sgr., für Alt mit Pfte. 5 Sgr.

———, Op. 19. Les Adieux. Chant sans paroles pour Piano. 7½ Sgr.

3 Volkslieder: „Guten Abend lieber Mondenschein" — „Ach wie ist's möglich denn, dass ich Dich lassen kann" — „Reich' mir o Knabe den Becher" für 1 Stimme mit Pfte. 7½ Sgr.

Cassel, Juli 1854. ***Carl Luckhardt,***
Musikalien-, Kunst- u. Buchhandlung.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 4.** Den 21. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Betrachtungen (Forts.). — Aus Königsberg. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Betrachtungen
über
die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft
von
Franz Brendel.

Erster Artikel.
(Fortsetzung.)

Bei Wagner's erstem Auftreten, zu Anfang der vierziger Jahre, zeigte sich die Zerfahrenheit und Engherzigkeit leider deutlich genug, bis zu welcher die damaligen musikalischen Zustände schon wieder gelangt waren, nachdem kaum ein Decennium früher das musikalische „junge Deutschland" sich so einheitlich, freisinnig und vorwärts strebend an einander geschlossen hatte. Ohne es zu wollen und ohne es wohl selbst zu fühlen, hatte man sich in die Sackgassen einseitiger Kunstanschauungen und Manieren schon verrannt, und war immer tiefer in das subjectiv Specielle hineingerathen. Der jugendliche allgemeine Aufschwung hatte nicht gehalten, was er versprach, wenigstens glaubte man schon zu bald, genug gethan zu haben.

Charakteristisch war es für jene musikalische Periode, daß trotz des augenscheinlichen Verfalles der Bühne, und trotz der grenzenlosen Begriffsverwirrung und Heuchelei in den damaligen Opernzuständen, nicht ein Einziger jener Romantiker und Geistreichen sich bewogen oder berufen fühlte, mit einem Musterwerk aufzutreten und reformatorisch in die Verderbniß der Bühne einzugreifen. War es Mangel an Einsicht, Mangel an Schaffungskraft oder Mangel an Interesse für die höchsten Aufgaben der Kunst, welche in dem Dramatischen erst vollständig ihre Lösung finden — genug, die Thatsache steht fest, daß die ganze bezeichnete Periode, trotz der lautesten und dringendsten Mahnung der Zeit, an dramatischen Kunstwerken ärmer als je war und nichts hervorbrachte, was als fortschreitend und reformirend bezeichnet werden konnte.

Die nach-Weber'sche Schule hatte sich ausgeschrieben und war alt geworden; die Mendelssohn'sche Schule konnte, ihrer ganzen historischen und formellen Entwickelung nach, keine Oper, sondern nur Oratorien hervorbringen; Mendelssohn's eigene Versuche waren entweder unbedeutende Jugendarbeiten oder beschränkten sich auf einzelne Situationen und blieben

Fragmente. Gade ſoll zwei Opern geſchrieben haben, von denen man aber nie etwas gehört hat — er wird wohl wiſſen, warum. Schumann's Verſuch mit der „Genoveva" 1850 war am bedeutendſten, kam aber ſchon zu ſpät. Zehn Jahre früher wäre er vielleicht epochemachend geworden; weil für jene dürre Zeit Schumann's Streben und Ringen nach dramatiſcher Reform — welches in der „Genoveva" ſich auf das Ehrenvollſte, wenn auch nicht auf das Gelungenſte kund gab, — als vereinzelte Erſcheinung von nachhaltigerer Bedeutung hätte ſein müſſen, wenngleich man ſchon damals auf dieſem halben Reformwege nicht weit gekommen wäre. — Den Gebrechen der Zeit gegenüber konnte nur eine Radikalkur helfen, und dieſe war bereits vermittelt, als Schumann die „Genoveva" veröffentlichte. Der „Rienzi", der „fliegende Holländer" und „Tannhäuſer" waren ſchon erſchienen, „Lohengrin" war bereits componirt.

Je epochemachender Wagner's Auftreten ſpäter werden mußte, um ſo vereinzelter mußte anfangs ſeine wahrhaft große Erſcheinung unter den damaligen Zuſtänden bleiben. Er trat mit ſeiner Kunſtanſchauung und mit ſeinen Werken wie aus einer ganz anderen Sphäre ſo plötzlich und anſcheinend unvermittelt in den beliebten Kreis herkömmlicher Formen und Gedanken, daß man ihn anfangs weder zu rangiren, noch anzuerkennen, noch zu begreifen fähig war. Solange Wagner ſich noch theilweiſe in bekannten Opernkreiſen bewegte — wie im Rienzi — folgte man ihm mit Theilnahme, ja mit Enthuſiasmus. Der Erfolg des Rienzi war ein ſo überaus glänzender in Dresden, daß Berlin, Hamburg ꝛc. ſich beeilten, ihn auf ihren Bühnen einzuführen. Als aber der fliegende Holländer erſchien, verlautete bereits, „derſelbe habe den Erwartungen nicht entſprochen, welche der Rienzi erregt habe", und über Tannhäuſer hörte man vollends außerhalb Dresden faſt nichts.

Es iſt der ſchlagendſte Beweis von der Unfähigkeit der damaligen Kritik, daß ſie nicht fähig war, das Große, Bedeutende und Folgewichtige in Wagner's Opern auch nur zu ahnen, vielweniger zu erkennen! Es iſt namentlich eine nie zu tilgende Schmach für die Dresdener Kritik, daß ſie ſich in ihren Referaten über Wagner's Tannhäuſer ſo engherzig, einſeitig, ja bornirt ausſprach, daß man außerhalb Dresden, wo man nichts als dieſe Zeitungsartikelchen nach altem Schlendrian zu leſen bekam, natürlich keine Ahnung von dem erhalten konnte, was im Tannhäuſer lebte und aus ihm folgerecht hervorgehen mußte. —

Bei Wagner's Erſcheinen zeigte ſich folglich auf das Entſchiedenſte, daß man bereits auf dem Punkte geſtanden hatte, den Begriff für das wahre Weſen der Oper und den künſtleriſchen Sinn für die Bedingungen eines echten dramatiſchen Kunſtwerkes, theoretiſch wie praktiſch gänzlich zu verlieren. Wir können daher mit aller Beſtimmtheit behaupten, daß Wagner durch ſeine Kunſtwerke allein in der Gegenwart noch nicht durchgedrungen wäre — wenn mit der praktiſchen Reform, deren Elemente in ſeinen Opern lagen, nicht eine kritiſche Reform Hand in Hand gegangen wäre, deren Ausgangs- und Anhaltepunkt allerdings in Wagner's Opern zu finden iſt, deren eigentliches Fundament aber viel tiefer liegt, und, für die Zukunft bauend, auch weit über Wagner's Opern hinaus greift.

Dieſe kritiſche Reform konnte ſich aber erſt entwickeln, als Wagner als Schriftſteller auftrat. Durch eine ſeltſame Fügung des Geſchickes trat dieſes zweite, mächtige Moment erſt ein, als Wagner nach ſeiner Entfernung aus Dresden der praktiſch muſikaliſchen Thätigkeit ſo gänzlich entrückt war, daß ſogar ſeine Opern da, wo er ſie geſchrieben und einſtudirt hatte, von dem Repertoir vollſtändig verſchwanden. Die Wirkſamkeit Wagner's als Kapellmeiſter in Dresden (von 1843 bis 49), die ohnehin bis dahin eine faſt ausſchließlich lokale geblieben war, verſchwand mit ſeiner Entfernung gleichſam ſpurlos; das, was er ſechs Jahre hindurch angeſtrebt hatte, war für den Augenblick annullirt. — Wir möchten wohl wiſſen, was bis jetzt aus Tannhäuſer und Lohengrin geworden wäre, wenn nicht die Kritik damals für die Kunſtwerke eingetreten und auf ſyſtematiſchem Wege energiſch vorangegangen wäre! — Daß wir hier nicht jene alte Kritik des Schlendrians meinen, welche ihre Impotenz bei Wagner's Opern hinlänglich bewährt hatte, verſteht ſich von ſelbſt. Elemente einer beſſeren Kritik auf neuen Fundamenten hatten ſchon vereinzelt ſich kundgegeben, die Anregung zur Concentration und Kryſtalliſation jener ſporadiſchen Verſuche zerſtreuter Kräfte gab aber offenbar erſt Wagner's Auftreten als Theoretiker.

Dieſe Kritik ſah ſich ganz natürlich von der alten Kritik, und ebenſo von dem größten Theil der praktiſchen Muſiker und Künſtler gänzlich verlaſſen und einmüthig angefeindet. Solange man nur gegen fremde Eindringlinge und allgemein ſchädliche Mächte gekämpft hatte und ſolange man dies mit idealen Vorausſetzungen thun mußte, weil eine künſtleriſche Realität, die Verkörperung jenes Ideales, eben nicht zu finden war — ſolange ließ man die kleine Zahl der äſthetiſchen Reformer ruhig gewähren, denn ſie nützten Allen, durch Ausfegung fremden Unrathes, ohne den Sonderintereſſen zu ſchaden. Sowie aber die Realität des Principes in Wagner verkörpert erſchien, entſpann ſich ein allgemeiner Kampf ganz folgerecht. Er mußte ſich zur Wuth, zum Fanatis-

mus ſteigern, als man gewahrte, daß es ſich hier nicht etwa nur darum handele, Wagner als beſten dramatiſchen Componiſten zur Geltung zu bringen und ſeine Opern „durchzufechten" — ſondern daß es auf eine Reform der geſammten Muſikzuſtände abgeſehen ſei, und zwar auf eine Radicalreform, bei welcher die jetzt lebende und geltende Kunſt nach und nach allen Boden verlieren mußte. Solche Gährungsproceſſe konnten freilich die Wenigſten vertragen. Und wir nehmen ihnen das ſo übel nicht, weil ſie fühlten, daß es ihnen dabei ſelbſt an's Leben ging. Jeder wehrt ſich ſeiner Haut, ſo gut er kann, nur ſoll er uns nicht einreden wollen, daß ſeine Intereſſen die der Kunſt, und ſein Privat-Heil das der Welt ſei! —

Wagner's Schriften übten zunächſt eine rückwirkende Kraft aus. Man lernte durch ſie erſt den eminenten Geiſt kennen, der Jahre lang in unſerer Nähe gewirkt hatte, ohne daß man ſeine Größe ahnte. Bisher hatte er nur ſeine Kunſtwerke für ſich reden laſſen, die wegen ihrer lokalen Einſchränkung faſt noch Niemand kannte. Jetzt aber ſprach Wagner in ſeinen Schriften, die Jedem zur Hand waren. Man ſchloß ganz folgerichtig, daß in den Kunſtwerken eines Mannes, der ſo weltbewegende Ideen in ſeinen Schriften niedergelegt hatte, und der zugleich Dichter und Muſiker war, jedenfalls die Keime und theilweiſe wohl ſchon die Früchte dieſer Ideen zu finden ſein müßten. — Die Schriften führten alſo auf die faſt unbekannten Kunſtwerke zurück. Und man fand eine ſolche Fülle von Geiſt, Schönheit und von neuen, fruchtbringenden Ideen in dieſen Opern, daß man nunmehr vor Allem die Aufgabe als die erſte erkannte, Wagner's Opern einen praktiſchen und allgemeinen Boden zu verſchaffen.

Dieſe Aufgabe ward auf das Vollſtändigſte und Glänzendſte gelöſt. Während noch im Jahre 1849 Dresden die einzige Bühne war, welche Tannhäuſer beſaß, iſt jetzt, fünf Jahre ſpäter, Tannhäuſer ſo allgemein verbreitet, daß die Bühnen von irgend namhaften Range bereits an den Fingern zu zählen ſind, welche Tannhäuſer noch nicht gegeben haben. Und unter dieſen werden noch drei (Berlin, Carlsruhe und Gotha) das Verſäumte in dieſem Jahre nachholen. Es wird dann nur die ſüddeutſche Trias, Wien, München und Stuttgart, der Sitz des urweltlichen Stockphiliſterthums in der Muſik, den wenig beneidenswerthen Ruhm haben, Tannhäuſer zu „ignoriren"! — Während ferner Lohengrin am 28ſten Auguſt 1850 überhaupt zum erſten Male, und zwar in Weimar, auf der Bühne erſchien, zeigt dieſe Oper, die bei Weitem ſchwieriger als Tannhäuſer iſt und deshalb ganz naturgemäß auch eine langſamere Bewegung in der Gunſt der Directionen und Muſiker macht, ſchon jetzt einen merkwürdig beſchleunigten Siegeslauf, und wird ebenſo ſicher als Tannhäuſer ihren Weg gehen, ſo daß die Kritik der Reform-Partei auch hier ſchon das Feld unumſtößlich feſt behauptet.

Es iſt bekannt genug, daß Liſzt es war, welcher die praktiſche Ausführung jenes Unternehmens, Wagner's Opern einen feſten Boden in Deutſchland zu gewinnen, ſiegreich in die Hand nahm. Liſzt iſt dabei mit einer bewundernswürdigen Energie, Conſequenz und Sicherheit vorangeſchritten und hat in dem Zeitraum von fünf Jahren wahrhaft Unglaubliches geleiſtet. Den Leſern dieſer Zeitſchrift brauchen wir das nicht detaillirt zu wiederholen; wir brauchen ihnen auch nicht zu ſagen, daß die „Neue Zeitſchrift für Muſik", vertreten durch Brendel, und namentlich durch Uhlig, Raff, Bülow, u. A. unterſtützt, es war, welche Liſzt's Beſtrebungen treulich zur Seite ſtand, und Schritt für Schritt für Wagner's Opern den äſthetiſch-theoretiſchen Boden erkämpfte, den Liſzt auf praktiſchem Wege gewann und feſthielt.

Liſzt wirkte bekanntlich ebenfalls als Schriftſteller für Wagner. Seine meiſterhaften Analyſen der Wagner'ſchen Opern trugen nicht wenig zur ſchnelleren Verbreitung und zur richtigen Würdigung dieſer Kunſtwerke bei. Ihm folgte Robert Franz, Adolph Stahr, Julius Schäffer, Franz Müller, Louis Köhler u. A. m.

Hier ſchließt ſich die erſte Phaſe der Wagner'ſchen Bewegung, die wir die praktiſche nennen können, ab. Sie reicht bis in die Gegenwart, bietet aber ſo zweifelloſe Reſultate, daß die Discuſſion darüber bereits als beendet zu betrachten iſt und der Streit, ob Tannhäuſer und Lohengrin vorzügliche Opern ſeien, ꝛc., bereits völlig „hors de saison" iſt. Natürlich folgt erſt ein Kritiker nach dem andern, eine Stadt nach der andern, je nachdem die Wagner'ſchen Opern dort früher oder ſpäter erſchienen ſind. Allenthalben zeigen ſich aber dieſelben Entwickelungsphänomene und ſonſtigen Erſcheinungen des Für und Wider. Es dauert einige Zeit, bis man ſich ausgeſprochen, beruhigt und abgeklärt hat, und dann rückt ein Ort nach dem andern in Reih' und Glied. Will die Kritik nicht nach, ſo nimmt ſie das Publikum in's Schlepptau, will das Publikum nicht nach, ſo ſorgt die Kritik für die nöthigen Nachhülfen, aber dieſelben Reſultate erſcheinen, mit geringen Variationen, allenthalben wieder.

Hierbei iſt Eins aber wohl zu beachten. Es giebt eine für Wagner begeiſterte Schule von Muſikern, welche ſich vorläufig nur an die Kunſtwerke hält, nur dieſe „durchfechten" will und auf rein praktiſch

künſtleriſchen Boden ſich ſtellt. Dieſer Schule gehören wir allerdings gleichfalls an, inſofern wir gleiche Ausgangspunkte haben, das gleiche Ziel zunächſt verfolgten, und die gleichen Reſultate mit ihr erreicht haben. Wir zählen aber in ſofern nicht ausſchließlich zu ihr, als wir dabei keineswegs ſtehen bleiben wollen, etwa in der Vorausſetzung, nun ſei Alles gethan, und das End-Ziel erreicht!

Liſzt hat in ſeinen Schriften über Wagner ſich bis jetzt lediglich an die Kunſtwerke gehalten, und nur über dieſe ſich ausgeſprochen. Er hat noch kürzlich in dem geiſtvollen und reichen Artikel über „Robert der Teufel" (Bd. 40, Nr. 25) mit Nachdruck hervorgehoben: „daß die Wagner'ſche Schule ſicherer fuße auf ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit, als auf ſeinen theoretiſchen Werken, obgleich dieſe viel dazu beigetragen haben, veraltete Vorurtheile zu vernichten". (S. 267). — Wir machen hier darauf aufmerkſam, weil wir dieſen Ausſpruch unter gewiſſen Geſichtspunkten, die ſich aus Wagner's Theorie ergeben, ſpäter betrachten müſſen.

Was endlich die einſeitigen Gegner der Wagner'ſchen Kunſtwerke betrifft, ſo ſpielen dieſe jetzt eine theils komiſche, theils ſehr traurige Rolle. Komiſch iſt ihr Gebahren, weil ſie ſich in Widerſprüchen aller Art verwickeln, Theorie und Praxis in ſeltſamer Geiſtesabweſenheit durcheinander würfeln und mit Windmühlen fechten.

Die Beſchränkteſten unter ihnen meinen noch immer, Wagner's Opern ſollten das Kunſtwerk der Zukunft ſein! Sie drehen und wenden Tannhäuſer und Lohengrin hin und her und quälen ſich zu unſerer Beluſtigung entſetzlich ab, zu beweiſen, daß Tannhäuſer und Lohengrin nicht das Kunſtwerk der Zukunft ſeien! — Eine Mühe, die wir ihnen hätten erſparen können, wenn es unſere Sache wäre, Ignoranten klug machen zu wollen! —

Andere mühen ſich ab, uns zu erklären, daß Wagner's Opern im Grunde doch muſikaliſche Werke wie andere auch ſeien; daß ſie z. B. Melodie, Rhythmus, Perioden und bekannte Harmoniefolgen haben; daß ſie durchaus nicht wie Minerva fix und fertig aus dem Kopfe eines Meiſters entſprungen ſeien, der von der ganzen Welt der Vergangenheit nichts gewußt und etwa Alles aus ſich geſchöpft hätte. Sie freuen ſich, wenn ſie entdecken, daß Wagner den Gluck, Mozart, Spontini, Beethoven, Weber und Berlioz ganz gründlich ſtudirt, die Fortſchritte und Errungenſchaften dieſer Meiſter ſich angeeignet und ihre Erfahrungen benutzt habe! — Zu dieſen philiſtröſen Naturen, die wir mehr bedauern als belachen, gehört z. B. der Wohlbekannte. — Es iſt wahrhaft rührend, wie ſich der „Fliegende Blätter-Mann" in ſeinem neueſten Heft, in den „Briefen über Wagner" expectorirt. Er zeigt z. B. ſeinen Schulknaben, (denn ein anderes Publikum hat er ſich hoffentlich nicht dabei gedacht!) die erſten acht Tacte der Tannhäuſer-Ouvertüre, und fragt dann: „Können Sie darin einen neuen Accord entdecken? — Antwort: Nein! — Nun da haben wir's! Und doch behaupten die Leute, Wagner ſei der genialſte jetzt lebende Componiſt!" — — — Er „analyſirt" ferner die ganze Pilger-Einleitung der Ouvertüre durch, findet mit Befriedigung, daß ſie eine „populäre Melodie" habe, daß Wagner ſogar „gegliederte Perioden bilden kann, wenn er nur will", (es iſt erſtaunlich!) „daß aber dieſe Wagner'ſche Melodie doch nicht die beſte unter allen vorhandenen Melodien ſei!" — Welcher Unſinn! Er faſelt ſo in's Himmelblaue hinein, daß ſeinen Schulknaben zuletzt der Kopf brummen muß und ſie in ihrer Einfalt endlich glauben, wenn Wagner die Ouvertüre nicht gemacht hätte, würde ſie ganz gewiß der „Wohlbekannte" gemacht haben! — Was ſich doch manche Menſchen für entſetzliche Mühe geben, den geſunden Menſchenverſtand ſo zu verkleiſtern, daß man den Wald zuletzt vor lauter Bäumen nicht ſieht! Schwätzer, die uns wie Polonius, mit Wortſchwall beweiſen wollen, „warum Tag, Tag; Nacht, Nacht; die Zeit, die Zeit" — die läßt man heutzutage ſtehen und zuckt nur die Achſeln. —

Noch Andere fangen's aber ſchlauer an — ſo die „Grenzboten", Sobolewski ꝛc. Sie ſtechen einige kleine Inconſequenzen in Wagner's Opern, z. B. Wortwiederholungen in Chören, oder bekannte harmoniſche Wendungen, an denen man allenfalls eine Reminiscenz herauswittern kann, oder eine Auffaſſung der Situation, die an Vorgänger erinnert ꝛc., auf; ſie ſuchen einige ſchwache Stellen in der Partitur, einige matte oder gewöhnliche Verſe aus dem Text zuſammen, hängen dieſe unglücklichen Schlachtopfer an die große Glocke und jubeln: „da habt ihr den ganzen Wagner! Wem man ſolche Ausſtellungen machen kann, der ſoll unſer Vorbild ſein? Wer auch nur das Geringſte ſich vorwerfen laſſen kann, der ſoll beſſer als wir Alle ſein? hier dieſer Tact und jener Vers, dieſer Accord und jenes Tremolo beweiſen euch, daß Wagner, hätte er es ſo oder ſo gemacht, Was gekonnt hätte; aber wie er uns das vorführt, beweiſt er, daß er Nichts kann!" — Und nun hagelt es Seitenhiebe auf das Kunſtwerk der Zukunft, welches bekanntlich noch gar nicht da iſt, weil es ſonſt nicht ein Werk der Zukunft wäre! — —

Mit ſolchen Leuten haben wir uns jahrelang herumſchlagen müſſen! Dies auf die Dauer durchzuführen, dazu gehörte eine himmliſche Geduld und eine

Menſchenliebe und Ausdauer, die wir nicht beſitzen können, — denn ſie führte zuletzt direct in's Irrenhaus. Mit dieſen Gegnern noch zu verkehren, wäre unnütze Verſchwendung an Kraft und Zeit. Denn theils wollen dieſe Leute gar nicht überzeugt ſein, und theils kommt nicht das Geringſte darauf an, ob ſie überzeugt ſind oder nicht. Die Entwickelung geht ohne ſie und trotz ihrer dennoch vorwärts.

Weil wir aber zu dieſen Biſſigkeiten, Pedantereien und Gehäſſigkeiten in neuerer Zeit gänzlich ſchweigen, glauben dieſe Herren, uns durch ihre ausgekramte Weisheit zum Schweigen gebracht zu haben! — Dieſes erhebende Bewußtſein gönnen wir ihnen mit Vergnügen, und überlaſſen hiermit ſie, wie ihre Vorgänger und Bundesgenoſſen für immer ihrem Schickſal, um uns zur Betrachtung von Wagner's Theorie zu wenden.

(Schluß folgt.)

Aus Königsberg.

ttt.

Aufführungen der muſikaliſchen Akademie. Tonkünſtlervereinsconcert. Concert des Hrn. Witt. Concert des Hrn. Wegner.

Unſere muſikaliſche Akademie führte im Laufe des Winters Mozart's Requiem, den Tod Jeſu und die Schöpfung mit Orcheſter auf, letztere unter Leitung ihres zeitlichen Dirigenten, Hrn. Schloßorganiſten Pätzold; derſelbe vertritt nach Abgang des Hrn. Sobolewski nach Bremen deſſen Stelle. Schumann's Paradies und Peri iſt in Vorbereitung. Daß die Akademie ihre zehnjährige Stiftungsfeier durch Feſtivitäten, wie auch Muſikaufführungen (u. a. Händels Iſrael) feierte, meldete ich bereits. Das Inſtitut bleibt treu ſeinen reinen künſtleriſchen Grundſätzen, indem es nur würdige Werke in möglichſt vollkommener Ausführung zu Gehör bringt; ich meine, daß in einer Stadt, wo ein ſolches Inſtitut fehlt, welches (gegenſätzlich zu den Operngeſellſchaften) von aller ſelbſtſüchtigen Speculation fern ein lebendiger Ausdruck und Hort reiner Kunſt iſt, auch der richtige Schwerpunkt der Muſikverhältniſſe fehle, und ehrenwerth fürwahr iſt ein ſolcher Vorſtand, der unwandelbar am Rechten feſthält.

Der Tonkünſtlerverein gab für Eingeladene eine geiſtliche Muſikaufführung in der Schloßkirche unter Leitung und Mitwirkung des Organiſten daſelbſt, Hrn. Pätzold. Frl. Haller, unſere intelligente Opernſängerin, trug darin die Arie von Stradella und einige Gellert-Beethoven'ſche geiſtliche Lieder vor; dieſelben begleitete Hr. Pätzold auf der Orgel und legte der Letztere im wackeren Vortrage mehrerer Orgelcompoſitionen (eigene wie auch die G-Moll- und Schweizerthema-Fuge von S. Bach) Proben ſeiner gediegenen Kunſt ab.

An Concerten hatten wir beſonders erwähnenswerthe noch zwei: eines im Theater, gegeben vom Operncapellmeiſter Hrn. Witt unter Zuſammenziehung dreier Orcheſter nebſt Chor- und Soloperſonal, ein anderes gegeben vom Muſikcorps des dritten Infanterie-Regiments. — Das erſtere war recht impoſant, doch das Programm heillos bunt, wie es von dem Dirigenten Witt (der, ohne jede höhere künſtleriſche Geſinnung, nur zu den handwerksmäßigen Tactirern zu zählen iſt) allerdings nicht anders erwartet werden konnte. — Es giebt noch andere Leute außer Hrn. Witt, die nicht nur keinen Sinn für eine ſinnige Zuſammenſtellung von Concertpièeen haben, ſondern auch die Idee einer ſolchen überhaupt lächerlich finden. So etwas bezeichnet den Muſiker ſcharf, und es iſt eben jener haltloſe Muſikduſel (der wieder in einem beſſeren und ſchlechteren Sinne exiſtirt) daran zu erkennen, wie er ja ſelbſt oft in hervorragenden Individuen vorhanden iſt. Auf eine Meſſe von Paleſtrina folgt Schumann's Pilgerfahrt der Roſe, oder auf Wagner's Lohengrinmuſik folgt eine Haumann'ſche Violinphantaſie; das paßt wie die Fauſt auf's Auge und iſt in Betrachtung zufällig zuſammentreffender Umſtände natürlich auch wohl zu überſehen: doch dergleichen öffentlich gut zu heißen und die Idee einer Programm-Einheit zu beſpotten, kann doch nur von einem Faſelhans geſchehen. Wie wäre es, wenn wir einmal auf Mozart's Requiem die Haydn'ſche Jahrmarktſymphonie; — auf das Miſerere von Allegri einen ſpaßhaften modernen Männerchor oder ein Gumbert'ſches Lied, oder gar Krebs' „Liebend gedenk ich Dein", — auf Bach's Matthäuspaſſion ein Schumann'ſches Lied oder gar Proch's Alpenhorn, — auf die Arie von Stradella ein Jodellied oder ein Hummel'ſches Clavierconcert folgen ließen? Die Gegner der Einheitsprogramme aber ſchweben in einem gewiſſen Irrthume, der allerdings ſtörend, doch auch echt muſikerhaft iſt: ſie meinen nämlich, unter „Einheit" ſei ſchlichtes „Einerlei" zu verſtehen! Demzufolge muß ihnen das Ding freilich höchſt abgeſchmackt vorkommen. Das iſt aber grade ſo als wenn ein Muſiker unter der Einheit eines Muſikſtückes als Kunſtwerk betrachtet ein fortwährendes Angeben von bloßen Octaven im gleichen Rhythmus verſtände. Es iſt alſo öfters zu erinnern: daß nur allein von einer Einheit der Gegenſätze in den Concertprogrammen die Rede iſt, — daß aber unter „Gegenſätzen" nicht dasjenige Eine und Andere, welches ohne jede innere Beziehung zu einander iſt, verſtanden werden muß,

ſondern das, obwohl verſchiedene, doch in der Grundidee miteinander Verwandte. Jedes Naturalien-cabinet, jedes Muſeum und jede Bildergallerie iſt nach beſtimmten vereinigenden Grundideen aufgeſtellt, nach Naturreichen oder Ländern, nach Culturepochen, Schulen oder Genres; — ſogar die Trödler pflegen ihre alten Scharteken nach einer gewiſſen innern Ordnung aufzuſtapeln: hier ſind alte Möbeln, dort dito Kleider, hier iſt Glas, dort Porzellan u. ſ. w.; nur die Muſiker, die Ungebundenen, wollen keine ... keine .. wie heißt's doch gleich ... Vernunft in ihre Unternehmungen bringen!

Doch vergeſſe ich das Witt'ſche Concert nicht. Es brachte alle möglichen Glanzouvertüren: zum Nordſtern, Oberon, Tell, nebſt der Stradellakirchenarie mit Liedern von Witt, ferner den Fackeltanz von Meyerbeer und Wagner's Einzugs-Marſch mit Chor aus Tannhäuſer, auch Männergeſang, Pepitaquartett ꝛc. ꝛc., Alles in naiveſter Gruppirung. Die Ausführung ließ den geiſtloſen, doch praktiſchen Muſiker im Dirigenten erkennen, einen Mann, der hören kann, ob falſche Töne vorkommen oder ob Alles zuſammenpaßt: rutſch-ratſch, — tripp-trapp, — klipp-klapp auf einen Taetſtockhieb. — Unverwüſtlichen Werken, wie Oberon, Tell und Wartburg-Einleitung wird dadurch noch lange nicht das Lebenslicht ausgeblaſen: der Geiſt blitzt überall durch in ſolchen Stücken und wenn ſie rein und präeis im einigermaßen richtigen Tempo geſpielt werden, ſo kann ihnen der Muſikfeind ſelber als Dirigent nichts anhaben. So bewies ſich's auch in dieſem Concerte, und Wagner war es wieder, der alle Herzen erfreute. O dieſer Marſch, er iſt ſo prachtvoll, ſo königlich, ſo wohlwollend! „Marſch" iſt er nicht, man muß aus „Wandeln" ein Wort dafür bilden. Wer ſich ein Privatvergnügen machen will, ſpiele dies Stück und den Prophetenmarſch hintereinander: man kommt dabei aus ſüdlicher Blumenflur in nördliches Eiswaſſer, oder beſſer: aus wahrhaft gebildeter Geſellſchaft in eine Polkawirthſchaft. Ein ganz Eigenthümliches giebt es bei Wagner's Opernſtücken außerhalb des Theaters gehört: ſie ziehen den Sinn des Hörers ſofort in der Einbildung auf die Scene, man reißt ſie unmöglich von der Dichtung los. Hätte ich jemals einzelne Stücke vor der Kenntniß der Dichtung gehört oder vor der Aufführung des Ganzen, ich denke ſie hätten mir nothwendiger Weiſe nur halb ſo gefallen können, mich unbefriedigt gelaſſen; nun aber ſcheint immer der Geiſt der Dichtung hindurch, ſie iſt ſo zu ſagen das Medium, in welchem die Muſik erſcheinend erſt in ihrem vollen Sinne wahrzunehmen iſt. Das iſt bei andern Opern anders! — Das letzte Concert über welches ich zu berichten habe, gab man für die Veteranen, im großen Concertſaale. Hr. Muſikmeiſter Wagner leitete es, und brachte darin namentlich die Fidelio-ouvertüre, Berlioz' Vehmrichterouvertüre und die C-Moll-Symphonie von Beethoven zu Gehör. Das Orcheſter war aus dem Muſikcorps des Dirigenten, dem Opernorcheſter, nebſt Künſtlern und Dilettanten zuſammengeſetzt und ſehr wirkſam, die Ausführung im Ganzen gut. Berlioz ſchien zu frappiren, theils zu befremden, doch auch ſpannend zu intereſſiren. Der nächſte Winter wird wohl mehr Berlioz bringen. Dies Concert war außerordentlich ſtark beſucht.

L. Köhler.

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Dem Baritoniſten Meinhardt, der zuletzt in Berlin am Friedrich-Wilhelmſtädter Theater als Mitglied und Regiſſeur engagirt war, haben die Höfe von Altenburg und den Reuß'ſchen Fürſtenthümern die Direction ihrer Hoftheater übertragen.

Frau Schlegel-Köſter hat die Einladung zu einem Gaſtrollen-Cyclus in London abgelehnt.

Johanna Wagner gaſtirte im Tancred von Roſſini in Breslau. — Man ſchreibt darüber aus Breslau: Bei dem Mangel einer tiefgreifenden Charakteriſtik im Tancred konnte die Aufführung auch nicht jene gewaltige Wirkung auf das Gemüth hervorbringen, welche die Wunderkraft Johanna Wagner's ſonſt ſo mächtig hervorzuzaubern weiß. Wenn aber die Vorſtellung trotzdem von einem bedeutenden Erfolge begleitet war, ſo iſt dies einzig und allein den Verdienſten von Frl. Wagner und Frl. Geiſthardt zuzuſchreiben. Ohne ihre Leiſtungen wäre die Oper ſpurlos vorübergegangen.

Concertmeiſter David iſt von der Direction der Gewandhausconcerte in Leipzig zurückgetreten. Kapellmeiſter Julius Rietz wird die Direction für die nächſten Jahre wieder übernehmen und hat ſeine Stellung als Orcheſter-Chef der Leipziger Bühne aufgegeben, um den Gewandhausconcerten ſeine volle Thätigkeit zu widmen.

Roger verläßt die große Oper in Paris. Seine Stelle ſoll Gueymard erſetzen. —

Berlioz iſt im Auftrag des Journal des Débats bereits nach München gereiſt, um als Correſpondent über das Geſammtgaſtſpiel deutſcher Künſtler, ſowie über die ſonſtigen Kunſterſcheinungen während der Münchner Induſtrieausſtellung zu berichten. Daß Berlioz in München eine größere Reihe von Concerten ſeiner Compoſition dirigiren wird, haben wir bereits berichtet.

Muſikfeſte, Aufführungen. In einem Concert der Königl. muſikaliſchen Akademie in Stockholm wurde Mendelsohn's „Elias" aufgeführt.

Neue und neueinſtudirte Opern. Dem Vernehmen nach ſoll Herold's „Zampa" in Dresden neueinſtudirt werden. Das wäre wiederum ein Mißgriff.

„Jacob und ſeine Söhne" von Méhul iſt wieder auf dem Repertoir des Dresdner Hoftheaters. Joſeph iſt eine der vorzüglichſten Partien von Tichatſchek, und Mitterwurzer als Simeon in Geſang und Spiel gleich unübertrefflich.

Die Aufnahme von Adam's Oper „Giralda" in Stuttgart war ſehr lau. Der Beifall galt der guten Aufführung, die ſich durch beſonders gelungenes Enſemble auszeichnete, nicht der Compoſition. — War nicht anders zu erwarten.

Die nächſte Aufführung des Freiſchütz in Dresden wird die 200ſte ſein. Dieſe Aufführung ſoll durch neue Decorationen, neue Coſtüme ꝛc. beſonders gefeiert werden. — Dieſe Zahl überraſcht für den erſten Augenblick, doch mindert ſich die Bedeutung derſelben ſehr, wenn man erfährt, daß Meyerbeer's Hugenotten in Dresden bereits die 100ſte Vorſtellung erlebt haben, die man aber wohlweislich nicht gefeiert hat. Der Prophet iſt auch ſchon ſtark in die 50. — Was will es dann heißen, daß der Freiſchütz in einem Vierteljahrhundert 200 Mal auf der Bühne erſchien, und noch dazu oft ſehr mangelhaft beſetzt!

Todesfälle. In Paris ſtarb der als Componiſt und muſikaliſcher Schriftſteller bekannte George Bousquet. — Auch Emil Souveſtre iſt geſtorben. —

In Paris iſt der Director des Théatre lyrique am Boulevard du Temple, Jules Seveſte an der Cholera geſtorben. Er hatte ſein Theater, ungeachtet vieler Hinderniſſe, durch Geſchick und unermüdliche Thätigkeit in kurzer Zeit ſehr gehoben und man beklagt ſeinen Tod im Intereſſe des Unternehmens.

Am 17ten Juni ſtarb zu Mexico Henriette Sontag an der Cholera.

Vermiſchtes.

Ein kaiſerliches Decret, welches der Moniteur veröffentlicht, ſtellt die Verwaltung der großen Oper in Paris, die abermals (Dank den hohen Gagen und ſchlechten Opern) Bankerott zu machen drohte, unter das Staats- und Haus-Miniſterium, dem ein beirathendes Comité ſowohl für die künſtleriſche als für die finanzielle Leitung der Anſtalt zur Seite geſtellt wird. Der Staat bezahlt die gegenwärtigen Schulden, und fährt fort, die bisherige Subvention (810.000 Francs.) zu leiſten, wofür die Civilliſte des Kaiſers auf ihre eigene Gefahr und Koſten die ganze Adminiſtration übernimmt. Roqueplan, der jetzige Unternehmer, der ſeine Entlaſſung eingereicht hatte, wird nun bloßer Director mit 24000 Frcs. Gehalt! — Das kann ſich Hr. Roqueplan gefallen laſſen. Wie die künſtleriſchen Leiſtungen aber unter der Leitung eines Staats-Miniſteriums ausfallen werden, muß man abwarten.

Klindworth und die engliſche Kritik.

Der junge, höchſt talentvolle Pianiſt Klindworth aus Hannover, einer der jüngſten und beſten Schüler von Liſzt, befindet ſich gegenwärtig in London. Ella hatte ihn in der muſikaliſchen Welt Londons eingeführt und ſich dadurch ein um ſo größeres Verdienſt erworben, als die engliſche Kritik, mit gewohnter Suffiſance und bekannter Ignoranz, die Leiſtungen von Klindworth weder zu ſchätzen, noch überhaupt zu beurtheilen im Stande war, und daher dieſen beſcheidenen und begabten jungen Künſtler bei ſeinem erſten Auftreten mit Invectiven aller Art überhäufte. — Die „Muſical world" urtheilte folgendermaßen über das erſte Concert von Klindworth: „Ein neuer Pianiſt, Hr. Klindworth, Schüler von Liſzt, machte ſein erſtes Debut. Er ſpielte zweimal — Beethoven's Sonate in C (Op. 2, Nr. 3) und eine Phantaſie von Liſzt über 2 Themas aus dem Sommernachtstraum. — Hr. Klindworth iſt offenbar noch ſehr jung, aber gegenwärtig ſcheint ſein Talent nicht viel verſprechend!" (Als wenn Liſzt ein mittelmäßiges Talent zwei Jahre lang ausbilden würde!) „Er zeigt die Fehler (sic!) dieſes Meiſters, ohne eine ſeiner Schönheiten zu beſitzen. Er ſchlägt (thumps) auf das Clavier mit möglichſt gutem Willen, und iſt durchaus nicht exact in der Ausführung! Seine Technik iſt in der That ſehr fehlerhaft, (eine beiſpiellos freche Behauptung) und dies zeigte ſich beſonders klar in der Phantaſie von Liſzt, welche eine der ſchwerſten (wie dumm) und zu gleicher Zeit eine der unzuſammenhängendſten und nichtsſagenden (unmeaning) Bravour-Pièces iſt", (immer beſſer) „die wir jemals gehört haben". (Dieſe ſtereotype Redensart wiederholt ſich bekanntlich bei jeder neuen Compoſition von Berlioz, Schumann, Liſzt oder Wagner, welche die Engländer hören und — nicht beurtheilen können). „Liſzt muß einigen Widerwillen" (spite) „gegen Mendelsſohn gehabt haben, als er das ſchrieb. Es ſollte eine ſchwere Steuer dieſen Phantaſie-Verfertigern aufgelegt werden, um ſie zu verhindern, die Werke großer Meiſter zu verſtümmeln (mangling) und zu carrikiren". (Das iſt jedenfalls die Spitze aller denkbaren Unverſchämtheit). „Uns gefiel auch nicht Klindworth's Auffaſſung der Beethovenſchen Sonate". (Sehr begreiflich). „Sie war übertrieben im Ausdruck, und incorrect!" (Sogar dieſe leichte Sonate incorrect! Dann ſteht es freilich ſehr ſchlimm mit Hrn. Klindworth!). „Das Beſte war die Ausführung der Sexten-Gänge im letzten Satz, dieſe wurden gut und abgerundet vorgetragen; aber Alles Uebrige war Leder und Holz. Hr. Ella hat kein Glück mit ſeinem neuen Protégé gemacht. Er konnte eine große Menge mehr legitimirter und geſchickterer Spieler in der königlichen Muſik-Academie in Tenderdenſtreet finden". (Hier liegt der Hund begraben!) „Wir bedauern Hrn. Ella und noch mehr Hrn. Klindworth, aber wir müſſen die Wahrheit ſagen". — — Das nennt die Muſical world die Wahrheit! — Wir haben die Mittheilung dieſer unſinnigen Kritik gegeben, weil wir wiſſen, daß eine ſolche Kritik dem trefflichen Klindworth ſo wenig ſchaden, als

Liſzt nur überhaupt berühren kann. Sie beſtätigt auf's Neue die höchſte Unwiſſenheit der engliſchen Kritik und beweiſt auf's Klarſte, daß die Engländer in jeder muſikaliſchen Sphäre eines Urtheils gar nicht fähig ſind. Sie ſind es weder in Bezug auf Compoſition, noch auf Ausführung, weder im Inſtrumentalen noch Vocalen. — Die Corradori z. B., welche in Aachen durchgefallen iſt, wird in London gefeiert; die Küchenmeiſter, die ſich ausgeſungen hat, gilt dort als Primadonna; Wilhelmine Clauß, die Beethoven nicht ſpielen kann, heißt die erſte Pianiſtin der Welt; und die Ignoranz der Engländer geht ſo weit, daß ſie die, vor 14 Jahren componirte B-Dur Symphonie von Schumann, für ſeine neueſte Compoſition halten, u. ſ. f. — Wir haben Hrn. Klindworth nur Eines vorzuwerfen, daß er nach England gegangen iſt! Wer wird dort Ruhm ſuchen? Wer kann dort Beifall erndten, außer der Charlatanismus und die Mittelmäßigkeit? Die ſchlimme Erfahrung, die der talentvolle Klindworth in London gemacht hat, diene anderen hoffnungsvollen und begabten Künſtlern zum Nutzen und zur Warnung! Unſere grenzenloſe Verachtung des engliſchen Publikums und der engliſchen Kritik hätte ſie noch vermehrt, wenn das überhaupt möglich wäre. — — — Hoplit.

Intelligenzblatt.

Verlags-Bericht, Monat Juni,
von
Schuberth & C., Hamburg, Leipzig u. New-York.

Burgmüller, Fr., Bonquet de Variétés amusant et instructif p. Piano. Cah. 1, 2. à ½ Thlr.
— —, Les deux jeunes Pianistes, Rondinos à 4 ms. No. 5. Kreba, Adelheid. No. 6. Puritaner-Marsch. à ½ Thlr.
Chwatal, F. X., Fleurs de Jennesse. 8 Morceaux faciles p. Piano. Op. 39. ½ Thlr.
Ficker, Ferd., Op. 10. Deux Mazurkas p. Piano. ½ Thlr.
— —, Op. 11. Deux Souvenirs (1. Ballade, 2. Romance) p. Piano. ½ Thlr.
Gockel, Aug., Op. 22. La Najade, Polka de bravoure p. Piano ½ Thlr.
— —, Op. 23. Souvenir de Ricci. 3me Valse de Concert. ½ Thlr.
Krug, D., Modebibliothek f. d. Piano. No. 33. Weber, Freischütz. ⅔ Thlr.
— —, Les Opéras en Vogue, Rondeaux p. Piano à 4 ms. No. 4. Puritani et Straniera. ½ Thlr.
Marschner, H., Op. 132. Lieder von Brentano, f. Alt od. Bariton, mit deutsch. u. engl. Text, mit Pfte.-Begl. No. 1. Wenn ich ein Bettelmann wär', ½ Thlr.; No. 2. O kühler Wald. à ½ Thlr.
Meyerbeer, Geistliches Lied. ½ Thlr.
Reissiger, C. G., Le Voyage. Rondo brillant p. Piano. Op. 88. Nouv. Edition. 1 Thlr.
— —, Der brave Grenadier. ½ Thlr.
Schmitt, Jac., Décameron, p. Piano. No. 8. Variation (Das Leben ein Tanz), Op. 244. No. 9. Amusement (Alexander-Walzer), Op. 44. à ½ Thlr.
Schuberth, Ch., Transcriptions p. Cello et Piano. No. 1. Les Soupirs, 2 Nocturnes. ⅔ Thlr.
— —, Dudécameron p. Violon avec Piano. No. 9. Mélancolie et Résignation. Op. 22 ⅔ Thlr.
Siemers, Aug., Op. 8. 3 Morceaux p. Piano. No. 1. Barcarole. No. 2. Scena religiosa. à 10 Sgr.
Sponholtz, A. H., Op. 9. 6 Etudes caractéristiques. Nouv. Edition. 1 Thlr.
Stark, Chr., Abschieds-Polka p. Piano à 4 ms. ½ Thlr.
Strakosch, M., Un Carnaval à Naples. Polka p. Piano. ½ Thlr.

Durch alle Buch- u. Musikhandlungen zu beziehen.

Bei ***Otto Wigand,*** Verlagsbuchhändler in Leipzig, ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Jahrbücher
für Wissenschaft und Kunst.
Herausgegeben von **Otto Wigand.**
Erster Band. Drittes Heft.
gr. 8. 1854. Preis 20 Ngr.

Inhalt: Zur Symbolik und Mythologie der Natur. Von J. B. Friedreich.
Geschichte der industriellen Arbeiterassociationen in Frankreich. Erster Artikel.
Das deutsche Theater. Wie es ist und sein kann.
Neue deutsche Romane. Erster Artikel.
Richard Wagner's Opern.
Ein englisches Urtheil über deutsche Schauspieldichter.
Spanc.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 5.** Den 28. Juli 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Betrachtungen (Forts.). — Robert Volkmann's Werke. — Recensionen: W. F. G. Nicolai, Op. 1. L. Uniko Köhler, Op. 9. Das Schweizerische Musikfest in Sitten. — Aus Königsberg. — Das Stiftungsfest der Niederländ. Musikgesellschaft. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Betrachtungen
über
die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft
von
Franz Brendel.

Erster Artikel.
(Schluß.)

Es ist für die Individualität Wagner's höchst charakteristisch, daß er in seinen theoretischen Werken — die rasch hintereinander folgten, als müsse er sich schnell davon befreien, bevor er wieder Kunstwerke zu schaffen beginnen könnte — fast durchgängig retrospectiv verfuhr, so zwar, daß man sein letztes Buch („Mittheilung an meine Freunde") zuerst lesen muß, während man die erste Broschüre („Kunst und Revolution") erst dann verstehen kann, wenn man in den Wagner'schen Geist so eingedrungen ist, daß man zwischen den Zeilen zu lesen versteht, und alle übrigen Werke von ihm schon genau kennt.

Wagner warf seine erste Broschüre 1849 in die erstaunte und verblüffte Welt hinaus, ohne daß ihm das Geringste daran gelegen war, ob man ihn verstehe und verstehen könne, oder nicht. Er zerhieb den gordischen Knoten unserer Kunstzustände mit einem Schlage, Anderen es überlassend, Anfang und Ende zusammen zu suchen, und zu verbinden. Das war offenbar genial und groß, aber kein Mensch wird behaupten wollen, daß es systematisch verfahren war, und daß mit diesem blitzschnellen Hereinbrechen ganz fremdartiger und neuer Ideen, — noch dazu in einer Zeitepoche der grenzenlosesten Verwirrung und Irrung — eine Kunstrevolution ohne Weiteres hervorgerufen werden konnte. Es wäre so, als wollte jetzt ein Emissär aus den Vereinigten Staaten plötzlich in Japan erscheinen, die Principien der reinsten Social-Demokratie predigen und nun ohne Weiteres anfangen, zu reformiren und zu revolutioniren.

Die Künstler, Aesthetiker, Kritiker, Philosophen und sonstigen Kunst-Systematiker benahmen sich denn auch gerade so, wie sich die Japanesen in diesem Fall benehmen würden: sie gafften den Prediger einer neuen, unerhörten Lehre theils als Wunderthier, theils als Verrückten an, sie überlegten sich das Ding eine

Weile, witterten ſo etwas von gefährlichen Grundſätzen, und fielen nun Alle auf einmal über den neuen Propheten her, indem ſie ſich, auf echt japaneſiſch, bemühten, ihn mit dem Goldpapier ihres Weisheitskrames ſo dick zu bekleben, daß der Aufwiegler hätte erſticken müſſen — wenn Ideen mit Papier zu erſticken wären!

Wagner fühlte ſelbſt, daß er bei dem erſten Schritt, der dem ganzen Jahrhundert ohne Weiteres „va banque" bot, nicht ſtehen bleiben konnte, wenn er nicht wirkungslos verhallen ſollte. Er hatte ſeine „Kunſt und Revolution" im Drange der Begeiſterung wie ein Kunſtwerk geſchaffen, er hatte ſie geſungen wie ein Dichter, nicht im trocknen Tone des Lehrgedichtes, ſondern ſchwungvoll, eine Ode an Apollon. Das war keine Theorie, und doch mußten theoretiſch-künſtleriſche Grundgedanken als Baſis gedient haben, Gedanken, die in Wagner längſt ſich ausgebildet hatten, deren Entwickelung er aber der Welt noch nicht mitgetheilt hatte, ſondern nur ein Reſultat, das man nicht verſtand. Die Entwickelung kam, wie geſagt, erſt ſpäter nach, und zwar der Anfang zuletzt.

Aber auch jetzt noch, wo uns Wagner's Ideengang vollſtändig vorliegt, können wir nicht behaupten, daß Wagner ein Syſtematiker ſei. Er würde ſich für dieſes zweifelhafte Compliment auch gehorſamſt bedanken. Wagner iſt und bleibt Künſtler, d. h. er hat ſeine Theorie aus ſeinem Schaffen, ſeine Ideen mit ſeinen Werken herangebildet. Er konnte und wollte nicht philoſophiſch verfahren, und etwa erſt Kunſtwerke theoretiſch conſtruiren, deren Möglichkeit zwar bewieſen wäre, deren Vorhandenſein aber noch hypothetiſch erſchien. Als Künſtler, aber nicht als Syſtematiker iſt daher Wagner auch nur zu faſſen. Unter dieſem Geſichtspunkte waren alle ſeine Ideen aus dem Ganzen, waren es hier mit allen Conſequenzen und Eigenthümlichkeiten, die der Künſtlernatur eigen ſind. Das ſubjectiv individuelle Gepräge war hiervon nicht ausgeſchloſſen. Es wäre lächerlich, zu behaupten, daß Wagner objectiv verfahren ſei, oder ſeiner ganzen Miſſion nach objectiv hätte verfahren ſollen. Hätte er das gethan: ſo wären wir zwar um ein philoſophiſches Syſtem in der Aeſthetik reicher, aber die Künſtler wären um nichts klüger geworden, da bekanntlich noch keine Aeſthetik im Stande geweſen iſt, auch nur die geringſten formellen Erweiterungen oder harmoniſchen Vertiefungen in der Muſik theoretiſch zu ſchaffen.

Die ganz natürliche Folge war — und dies iſt wiederum charakteriſtiſch genug — daß Wagner's Theorie zuerſt bei den Künſtlern Eingang fand, obgleich ſie gerade die ganze moderne Kunſt, wie ſie eben vorlag, über den Haufen warf, alſo weder den Künſtlern ſchmeichelte, noch ihre Exiſtenz etwa befeſtigte. Aber nur der Künſtler konnte den Künſtler verſtehen, nur er die Begeiſterung begreifen, dem Ideenflug folgen, nur er ihn ausführen. Die Kritik ſtand erſt mit offenem Munde da, und glaubte zu träumen, ſchlug aber dann wie toll um ſich, denn ihr ging's an's Leben. Die Aeſthetik und Philoſophie lächelte zuerſt vornehm geringſchätzend über ein Syſtem, welches eigentlich kein Syſtem war, und doch die Prätention eines ſolchen machte, ja, ſich anmaßte, die Kunſt reformiren zu wollen, ohne doch das nöthige Zeugniß aufweiſen zu können, von einem Philoſophen geboren und paragraphenweiſe großgezogen zu ſein. Wir erlebten das ſeltene Schauſpiel, daß die Kunſt ſich ſo vollſtändig und gänzlich von allen bis dahin geltenden und heilig gehaltenen Syſtemen losriß, daß ein completter Bruch unvermeidlich ward. Sowie dieſer Bruch einmal notoriſch war, konnte der Vernichtungskampf nicht auf ſich warten laſſen.

Wir ſtehen hier am Schluß der zweiten Periode der Wagner'ſchen Bewegung, einer Periode die — ebenſo wie die des Kampfes um den Werth und die Lebensfähigkeit der Wagner'ſchen Kunſtwerke — ſogut als beendet zu betrachten iſt. Es iſt die Periode der ſchroffſten Gegenſätze, des ſchonungsloſeſten, erbittertſten Kampfes, wo kein Pardon verlangt, noch gegeben wird. Es war die Zeit der vollſten Thätigkeit von Theodor Uhlig, das wahre Element der Hoplits und Peltaſts, mit einem Wort die polemiſche Periode.

Hier kommt der Verfaſſer dieſes Artikels in die Verlegenheit, ſeine eigene Stellung beleuchten zu müſſen. Er hat es bis jetzt verſchmäht, von dem Recht jedes Mitarbeiters dieſer Zeitſchrift Gebrauch zu machen, und ſein Glaubensbekenntniß abzulegen, wie es ſeiner Zeit Uhlig, Raff, Hinrichs, v. Bülow, u. A. gethan haben. Er macht hier darauf aufmerkſam, daß er bis jetzt über Wagner's Theorie noch kein Urtheil abgegeben, ſondern nur über die Kunſtwerke geſprochen, und gegen die bornirteſten Gegner „aus dem Gröbſten" polemiſirt hat. Er hat es bis jetzt ruhig geſchehen laſſen, für einen abſoluten Wagnerianer mit allen Conſequenzen zu gelten, d. h. für einen welcher auf jedes Wort von Wagner ſchwört, und ſeine Theorie en bloque annimmt.

Ob dem ſo ſei oder nicht, könnte er der Oeffentlichkeit gegenüber ganz ignoriren, (da ihm an dem Urtheil und der Meinung ſeiner Gegner auch nicht das Geringſte gelegen iſt) wenn nicht Brendel's Buch für Jeden, welcher der Wagner'ſchen Partei angehört, die directe Veranlaſſung gäbe, ſich darüber auszuſprechen und zu erklären.

Durch unbedingtes und ohne Wahl blindes Lob iſt auf die Dauer begreiflicherweiſe ebenſowenig gethan

und gewonnen, wie durch Schweigen. Unsere Zeit ist eine viel zu reflectirte, um sich rein receptiv gegen die Kunst zu verhalten. Solange das goldene Zeitalter der Kunst also nicht erreicht ist, solange kann man die Kunstwerke nicht sorglos ihrem eigenen Geschick überlassen, darf überhaupt nicht schweigen, will man den Gegnern das Feld nicht gutwillig räumen. In Momenten aber, wo die natürlichen Gegner der freien Entwickelung in der Kunst massenhaft aufstehen; wo Einer den Anderen in maßlosem Tadel und mit hinterlistigen Verdächtigungen förmlich zu überbieten sucht, halte ich es geradezu für die Pflicht eines Jeden, der die Schönheiten und den Werth eines angegriffenen Kunstwerkes oder Künstlers zu erkennen und zu schätzen weiß: sich in die Reihen seiner Vertheidiger zu stellen, und solange unermüdlich Stand zu halten, bis Resultate erzielt sind, welche eine Garantie für die Zukunft bieten.

In Regenerationsperioden wie die unsrige, welche den Krisen in gefährlichen Krankheiten gleichen, wo die schroffsten Gegensätze so hart aneinander gerathen, daß die Funken sprühen, wo der Fanatismus eine ruhige Debatte, mit aufrichtiger Erwägung und gemäßigter Ausgleichung des Für und Wider momentan unmöglich macht: halte ich es sogar für gerechtfertigt, den heftigsten Angriffen der Gegner mit gleichen Waffen zu begegnen — natürlich mit Ausnahme der Gemeinheit, Perfidie und Bornirtheit, deren Handhabung das unbestrittene Monopol unserer Gegner ist. In solchen Krisen wird aber ein schroffes, rückhaltloses und rücksichtsloses Vorgehen nicht nur förmlich provocirt, sondern es ist sogar nothwendig, die bewunderuswerthen und wahrhaft großen Seiten der Kunsterscheinung, deren Vertretung wir übernommen haben, zunächst ausschließlich hervorzuheben, und die schwächeren Seiten, die jedes Kunstwerk oder System von Menschenhand hat und haben muß, solange mit allen ehrenhaften Waffen zu decken, bis das junge Kind der Zeit stark und kräftig genug ist, auf sich selbst zu fußen, seine Schwächen selbst zu übertragen, und das Recht einer freien, ungestörten Selbstentwickelung und Selbsterstarkung ungetrübt zu genießen.

Erst gilt es, einer wirklich großen und bedeutenden Erscheinung Anerkennung zu verschaffen. Ist diese erreicht, dann ist es Zeit zur eingehenden Kritik.

Wir dürfen hier nie vergessen, daß wir im Gebiet der Musik uns bewegen, also in der, für alle jungen und aufstrebenden Geister, für alle weiterschreitenden und reformirenden Genies am schwierigsten und gefährlichsten, ja sogar feindseligen Kunst. Solange wir die Geschichte der Musik kennen, hat jeder musikalische Reformer im Anfang mit denselben Gegnern und Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Dies gilt für den Gregorianischen Kirchengesang so gut wie für Palestrina, für Luther so gut wie für Bach, für Händel ebenso wie für Mozart, und mit Beethoven beginnen die musikalischen Leiden unseres Jahrhunderts, deren Vorgänge ja vor aller Augen liegen. Welchem epochemachenden Musiker ist es je so wohl geworden, mit seinem Op. 1 so durchzuschlagen, und ein so wohlverdientes Aufsehen zu machen, wie Göthe mit seinem „Werther" oder Schiller mit den „Räubern"? Welchem Musiker ist vom Anfang seiner Laufbahn an ein Glück zu Theil geworden, wie es Raphael genoß? — In jeder andern Kunst ist mehr Gerechtigkeit und Anerkennung zu finden, als in der Musik; in keiner Kunst sind so haarsträubend dumme Urtheile, so empörend nichtswürdige Verketzerungen zu Tage gekommen, als in der Musik. Keine Kunst bedarf also mehr der Aufmunterung Derer, welche ihren Werth erkannten, bedarf dringender den Schutz gegen Ungerechtigkeit und Fanatismus, ein consequenteres Durchkämpfen jedes neuen lebenskräftigen und vielversprechenden Keimes — als die Musik.

Und gegen Wen haben wir denn zu kämpfen? Gegen eine Partei, deren Grundsatz es ist, alles Neue zu verhöhnen, alles Große zu verkleinern, alles Wahre zu verdächtigen, es mag ausgehen, von Wem es wolle. Dieselbe Opposition, die Weber halb zu Tode geärgert hat, sein größtes Werk die „Euryanthe" lächerlich machte, und ihn nach England fort trieb, war es, die auch Schubert halb verhungern ließ, die Beethoven's „Fidelio" fort und fort verstümmelte und verketzerte, und ihn in seiner letzten Periode noch für halb verrückt erklärte! Dieselbe Partei ist es, die Berlioz im innersten Lebenskerne tödtlich verwundete, Schumann's Anerkennung verhinderte, und jetzt auch Wagner tödtlich haßt und verfolgt!

Einer solchen erblichen Reaction gegenüber gilt es, den Kampf auf Tod und Leben zu führen, denn nur mit ihrer völligen moralischen Vernichtung ist der Streit beendet, da Concessionen nicht denkbar, Verständigung unmöglich ist. — Ist der Sieg gegen diese durchgefochten, dann erst ist es Zeit zur eingehenden, sondernden und aufbauenden Kritik, zur Verständigung mit den Wohlwollenden, Gemäßigten und Unparteiischen, die während des ersten Kampfes kopfschüttelnd zur Seite traten, und in ihrer Unbefangenheit und Gutmüthigkeit nicht begreifen können, wo das Alles hinaus soll — weil sie weder den Charakter, noch die Absichten Jener kennen, mit denen man es in der Zeit der ersten Entwickelung immer zu thun hat.

Man muß eine große und bedeutende Erscheinung erst achten und schätzen lernen, bevor man sie gerecht beurtheilen kann. Die Achtung und Verehrung läßt sich nicht gebieten und erzwingen, aber die Ver-

ächter sind zu beseitigen. Diesen Verächtern, welche die ganze Schöpferkraft unserer Zeit ohne Weiteres negiren, und dann noch die Unverschämtheit haben, mit ihrem negativen Maßstab, unter den tollsten Voraussetzungen sich zu Kunstrichtern aufzuwerfen — nur diesen kann man im Anfang begegnen, weil sie sich stets in die erste Linie drängen, und das große Wort führen. Diesen kann und soll auch nur eine Polemik gelten, die keineswegs das Ende, sondern nur der Anfang einer Kunstreform sein darf.

Wenn ich Wagner recht verstehe, so war dies auch sein leitender Gedanke in der Polemik, die er gegen die Kunst der Gegenwart in seinen Schriften eröffnet und durchgeführt hat. Wenn man nur die Wahl zwischen nichtssagenden und nichtshelfenden Vermittelungsversuchen, und einem Radicalverfahren hat, so ist es gerechtfertigt, für den Augenblick mit der Vergangenheit und Gegenwart zu brechen: die Ausgleichung und Anknüpfung stellt sich ihrer Zeit ganz von selbst wieder ein. Reformationen beginnt man aber nicht mit Concessionen; Revolutionen macht man nicht mit Höflichkeiten. Wer das nicht versteht, der bleibe hübsch daheim und verstecke sich, bis die Revolution vorüber ist! — — —

Unter gleichem Gesichtspunkte ist auch ein Ausspruch von Liszt (in dem früher angeführten Artikel) gefaßt, welchem vollkommen beizustimmen ist: „Die Meisten von Jenen, welche der vollendetsten Opernform ihre volle Bewunderung mit Recht zugewendet haben, kommen auf ganz natürlichem Wege in den Fall, tabula rasa in Betreff alles Vorhergehenden machen zu wollen, und insbesondere rigoristisch in ihrem Urtheil gegen die Richtung zu verfahren, welche sie noch zu bekämpfen haben. — — — Dies ist eine, jeder Fortschrittsperiode, jeder Reform anhaftende Undankbarkeit; bei allen Verbesserungen und Vervollkommnungen kommt sie in den nöthigen Vorboten, den unvermeidlichen Vorbereitungen ganz natürlich zum Vorschein".

Ich habe schon oben bemerkt, daß diese zweite Phase der Wagner'schen Bewegung jetzt ihrem Ende zueilt. — Das Erscheinen von Brendel's Buch bildet hier in gewissem Sinne den Markstein. Es kann natürlich einen Abschluß nicht ohne Weiteres herbeiführen, es soll ihn aber anregen und vermitteln.

Dies zu begründen und aus dem Buche selbst zu entwickeln, ist die Aufgabe des nachfolgenden zweiten Artikels, mit welchen wir unmittelbar in die dritte Entwickelungsphase eintreten, in die der wissenschaftlichen Untersuchung, der historischen Entwickelung und kritischen Vermittelung.

Hier kann nur Schritt für Schritt verfahren werden. Wenn wir aber rückwärts blicken und überschauen, was bis jetzt schon geleistet und erreicht worden ist, finden wir in den uns vorliegenden reichen Resultaten, in den unerschütterlichen historischen Thatsachen die sicherste Garantie, daß wir eben auf dem rechten Wege sind, und in der Zukunft auch das erreichen werden, was die Gegenwart uns vergeblich noch bestreiten will: eine Reform der Kunst, eine Regeneration der Musik in allen Consequenzen. — — —

Hoplit.

Robert Volkmann's Werke.

I.

Erstes Quartett in A-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 9. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2⅔ Thlr.

Es sind jetzt gerade zwei Jahre, daß der Name Robert Volkmann zum ersten Mal in diesen Blättern, und vielleicht überhaupt zum ersten Male in Deutschland öffentlich genannt wurde. Unsere Leser werden sich gewiß noch lebhaft der glänzenden Recension erinnern, mit welcher Theodor Uhlig (in Band 37, Nr. 4, Juli 1852) den bis dahin unbekannten Componisten in der musikalischen Welt einführte. Wer Uhlig's musikalische Ansichten und seine Art zu urtheilen kannte, mußte in der That nicht wenig überrascht sein, von diesem, sonst so strengen und mit Lob so kargen, unbeugsamen Kritiker plötzlich ein unbedingtes, ja fast enthusiastisches Lob zu vernehmen.

„Wir versichern den Componisten unserer vollsten Sympathie" — sagte u. A. Uhlig — „und unsern Lesern, daß uns seit Ausübung des kritischen Berufes noch kein einziges Instrumentalwerk vorgekommen ist, welches, was Bedeutendheit des inneren Gehaltes, Tiefe, Originalität und Selbstständigkeit anbelangt, mit dem vorliegenden Trio sich messen könnte!" —

Ein solches Lob aus solchem Munde konnte nicht ohne nachhaltige Wirkung bleiben. Es hatte im engeren Kreise der Musiker ganz dieselbe Wirkung, wie Schumann's Artikel über Brahms in weiteren Kreisen — es machte diesen wie jenen mit einem Male berühmt. Das B-Moll-Trio ward außerordentlich gesucht, aber es geschah so, wie Uhlig vorausgesagt hatte, es drang anfänglich nur im kleinen Kreis „der Kunstgebildetsten" durch. Das große Publikum war zwar neugierig, überrascht, verwundert, ward aber nicht sogleich überzeugt, oder gar sympathisch erregt. Es hinkte, wie gewöhnlich, der Begeisterung weniger Kenner langsam nach — jetzt aber ist die Zeit bereits

gekommen, wo Volkmann's Trio im beſten Sinne populär zu werden anfängt.

Es iſt kein geringes Verdienſt H. v. Bülow's, daß er für die Verbreitung dieſes trefflichen Werkes unermüdlich thätig, und überhaupt der Erſte in Deutſchland war, welcher dieſes Trio in Peſth, Wien, Berlin und Hamburg öffentlich geſpielt hat. So gingen die Beſtrebungen des ausübenden Muſikers mit denen des Kritikers Hand in Hand, um Volkmann's Ruf dauernd zu begründen.

Seit dem Erſcheinen jenes Trio ſchwieg Volkmann längere Zeit. Man erfuhr Nichts von ihm, als daß er in Peſth gelebt hatte und nach Wien übergeſiedelt war. Plötzlich erſchien er zu Anfang dieſes Jahres mitten unter uns, zuerſt in Leipzig, dann in Dresden. Der ernſte, ſtille, wohlwollende, ſo begabte und doch ſo beſcheidene Künſtler, ward mit der lebhafteſten Theilnahme und mit geziemender Achtung aufgenommen. Er war unterdeß ſehr fleißig geweſen und brachte neue Manuſcripte, von bedeutendem Werth, deren Veröffentlichung von Leipziger Verlegern ſogleich unternommen wurde. Die Publicationen ſind raſch auf einander gefolgt, und wir beginnen heute deren aufeinanderfolgende Beſprechung mit dem A-Moll-Quartett, dem erſten, welches Volkmann veröffentlicht hat.

Um aber den zahlreichen Freunden und Verehrern, welche Volkmann bereits gewonnen hat, Gelegenheit zu geben, die ſämmtlichen Werke kennen zu lernen, welche von dem Componiſten bereits erſchienen ſind, theils nächſtens erſcheinen werden, laſſen wir, auf mehrfachen Wunſch, eine kurze Ueberſicht derſelben hier zunächſt folgen.

Robert Volkmann: Opus 1. Phantaſiebilder für Pianoforte (Schubert in Hamburg). — Sind vergriffen. —

Op. 2. Fünf Lieder für Sopran. (Peſth, Wagner).

Op. 3. Erſtes Trio in F-Dur, für Clavier, Violine und Violoncell. (Peſth, Rószavölgyi).*) — Siehe weiter unten.

Op. 4. Dithyrambe und Toccate für Pianoforte. (Peſth, Rószavölgyi). — Wird beſprochen. —

Op. 5. Zweites Trio in B-Moll. — Siehe Uhlig's Recenſion, Band 37, S. 36. —

Op. 6. Souvenir de Marot, für Clavier. (Wien, Spina).

Op 7 Romanze für Violoncell und Clavier. (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Wird beſprochen. —

Op. 8. Noeturno für Piano. (Leipzig, Kiſtner). — Wird beſprochen. —

Op. 9. Erſtes Streichquartett in A-Moll. (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Siehe unten. —

*) Sämmtliche Verlags-Artikel von Rószavölgyi in Peſth ſind durch Whiſtling in Leipzig direct zu beziehen.

Op. 10. Chant du Troubadour, für Violine oder Violoncell. (Leipzig, Kiſtner). — Wird beſprochen. —

Op. 11. Muſikaliſches Bilderbuch. Sechs Stücke für Pianoforte zu vier Händen. Zwei Hefte. (Leipzig, Kiſtner). — Wird beſprochen. —

Op. 12. Sonate in C-Moll, für Pianoforte. (Leipzig. Kiſtner). — Iſt im Juni erſchienen. —

Op. 13. Drei Lieder. (Leipzig, Kiſtner). — Sind ſo eben erſchienen. —

Op. 14. Zweites Streichquartett in G-Moll, (Wien, Spina). — Iſt bereits angezeigt, aber noch nicht ausgegeben. —

Op. 15. Allegretto Capriccioso in G-Moll, für Violine und Clavier. (Leipzig, Kiſtner). — Noch nicht erſchienen. —

Außer dieſen Originalarbeiten iſt noch als höchſt dankenswerthes Arrangement demnächſt zu erwarten:

Die Clavierbegleitung zu Tartini's Teufels-Sonate (Trille du Diable), bei Kiſtner in Leipzig.

Bereits früher erſchien:

Die Clavierbegleitung zu Beethoven's Violin-Concert. (Wien, Haslinger).

Das uns hier zuerſt beſchäftigende erſte Streich-Quartett in A-Moll mußte nicht geringe Erwartungen erregen, nachdem das B-Moll-Trio in der That dem ehrenvollſten Ruf vollſtändig entſprochen hatte, welcher demſelben vorausging. Obſchon Vergleiche unter ſelbſtſtändigen Werken verſchiedener Gattung bei Beurtheilungen ſonſt nicht am Platze ſind, liegt die Frage, die Jeder zuerſt beantwortet haben will, doch ſehr nahe: „Iſt dieſes Quartett bedeutender und größer als das B-Moll-Trio, oder nicht?" — Wir müſſen darauf erwidern, daß es der Conception, dem idealen Gehalte nach, jenes Trio nicht erreicht, daß es aber auf der anderen Seite muſikaliſche Vorzüge beſitzt, welche jenes nicht hat.

Das Trio ſpricht zu uns ſo eindringlich, ſo erſchütternd und gewaltig, daß wir ſogleich fühlen: hier iſt der Abſchluß einer ſchmerzlichen, tief und reich bewegten Lebensperiode; das iſt der innerſte Drang einer übervollen Menſchenbruſt, die ſich in dieſem Werke Luft und Licht verſchafft; das iſt der poetiſch reine Ausdruck einer hochbegabten Künſtlerſeele, mit aller Wonne und aller Wehmuth eines mit dem Leben ringenden Genius. Dieſer überreiche Inhalt ſchuf ſich eine neue, eigene Form, ein durchaus originell conciptes Ganze, deſſen Ende ſich mit dem Anfang wunderbar vermählt. — Nur ein echter, ganzer Künſtler konnte ſo ſchaffen — aber er kann nicht immer ſo ſchaffen, denn dazu gehörte übermenſchliche Schöpferkraft und übermenſchliches Leiden! Es kommen

ruhigere, abgeklärtere Stunden, die immer noch bedeutend sind, aber weniger erschütternd, immer noch ernst und tief gefühlt, aber weniger trüb, mehr erhellt von dem tröstenden Lichte des wahren Künstlerhumors.

So ist das A-Moll-Quartett: klarer, heiterer, ruhiger, wenn auch weniger gewaltig, aber desto faßbarer, eindringlicher und beruhigender. Die Form ist leichter übersehbar, abgerundeter, klarer. Inhalt und Form sind völlig congruent; Mittel und Zweck sind im vollständigen Einklang — und das ist der Vorzug dieses Quartettes. Denn Uhlig hat in der Besprechung des B-Moll-Trio ganz richtig hervorgehoben, daß dieses Werk, welches an Beethoven's letzte Periode so unmittelbar sich anschließt, auch die schwache Seite jener großen Instrumental-Periode theilt: daß die gewählten Kunstmittel unzureichend sind, daß der Inhalt die Form sprengt und die Mittel über ihr gewöhnliches Maaß hinaus in's Ungeheure anspannt. Das Volkmann'sche Trio ist kein gewöhnliches Claviertrio für Kammermusik, es ist mehr als das, es ist eine Instrumentaldichtung, mit deren Bewältigung drei Instrumente großartig kämpfen. Das A-Moll-Quartett ist dagegen ein rein und schön geformtes, reich und klar gedachtes Streich-Quartett der besten Gattung — es ist specifisch musikalischer, und darum in seiner Art vollkommener. Es ist hier nichts verloren gegangen auf dem Wege von dem Ohr bis in die Feder des Tonkünstlers, und darum zweifeln wir nicht, daß dieses Quartett dem reichbegabten Componisten neue Freunde und Verehrer erwerben wird, und zwar wieder andere Freunde als das über das Reinmusikalische hinausragende B-Moll-Trio.

Der erste Satz beginnt mit einem interessanten, kurzen Largo in $^4/_4$, in dem sich ein eigenthümliches Sehnen und Drängen kund giebt, welchem in dem nachfolgenden Allegro non troppo eine beruhigende und friedliche Lösung in stetigem Verlauf zu Theil wird. Dieser Satz scheint uns der am Wenigsten bedeutende, wenn auch formell sehr schön gerundet.

Desto gewaltiger ist der zweite Satz, in welchem Volkmann wieder mit der ganzen ihm eigenen Seelenkraft nach dem Höchsten ringt, und eine in der Conception ebenso fesselnde, als formell interessante Instrumental-Dichtung bietet. Ein Adagio molto, zuerst in F-Dur, $^3/_4$, kündet schon in den ersten Taeten durchaus Bedeutendes. Das Tempo geht nach vierzig Tacten in ein affectreiches $^6/_8$ über, welches in D-Moll beginnt, und sich unter angstvollen Synkopen mit spannender Steigerung, nach einem E-Dur wendet, das mit seiner gesangreichen Ruhe aber bald wieder verlassen wird, um einer erhöhten Steigerung im $^6/_8$ Tact, mit wilder harmonischer Fortschreitung sich hinzugeben, die mit einem Schmerzensschrei in der verminderten Septime ihren Gipfel erreicht und dann plötzlich abbricht. Hier tritt ein breites Recitativ der ersten Geige in $^4/_4$ Tact besänftigend ein, welches wieder nach F-Dur hinüberlenkt und immer ruhiger und stiller sich abklärt. Der erste Gedanke in F-Dur, $^3/_4$ wird mit seinem langathmigen, anwachsenden Seufzer im unisono-C wieder aufgenommen, und der Satz schließt in erhöhter und vertiefter Gemüthsstimmung ruhig und befriedigend ab.

Der dritte Satz, ein Presto in A-Moll, $^3/_4$, ist außerordentlich frisch, lebendig und erheiternd. Er ist gleich weit entfernt von dem zopfigen Menuett-Styl wie von einem unnatürlichen Elfengeflüster — es ist reines, jubelndes Menschenleben mit köstlichem Humor. Dieser und der vorhergehende Satz sind, jeder in seiner Art, offenbar die bedeutendsten. — Weniger will uns nach der klaren, einheitlichen Stimmung des dritten, der letzte Satz zusagen, ein $^6/_8$ Allegro impetuoso in A-Moll, welches in seinen fast beängstigenden Stürmen und Drängen nach dem endlichen Ziel in C-Dur, fast gar keinen Ruhepunkt bietet, ohne doch den Humor und die Frische des dritten Satzes überbieten zu können. Doch ist auch dieser vierte Satz, an sich betrachtet, vortrefflich gedacht und durchgeführt, nur will er uns nicht ganz organisch zum Ganzen passen.

In jedem Fall hat aber Volkmann durch dieses erste Quartett den ehrenvollen Rang behauptet, den man ihm nach seinem B-Moll-Trio einzuräumen berechtigt war. Er hat die Kammermusik durch ein Werk bereichert, welches ihn als einen der Ersten unter den jetzt lebenden Componisten in dieser Gattung bezeichnet. Er hat bewiesen, daß er einen so entschiedenen Beruf zur Kammermusik besitzt, daß wir in Zukunft noch Großes von ihm nach dieser Richtung erwarten dürfen. Wir sind nun um so begieriger, sein zweites Streich-Quartett in G-Moll kennen zu lernen, welches der Componist selbst als gehaltreicher, und ihm noch sympathischer bezeichnet hat.

Hoplit.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

W. F. G. Nicolai, Op. 1. Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Ngr.

L. Uniko Köhler, Op. 9. Fünf Lieder für eine Tenor-

oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 25 Sgr.

Die Lieder von Nicolai empfehlen sich durch ihre Sangbarkeit, durch ihre größtentheils geschickte formelle Abrundung, vor Allem aber durch das ernste und eine unverdorbene Künstlernatur bekundende Streben, das sich in ihnen zeigt. Erreicht der Componist auch hier noch nicht vollständig das, was er beabsichtigt, so beweist er doch schon in seinem Op. 1, daß bei späteren Productionen ihm dies voraussichtlich gelingen wird, daß er auch genug Erfindungsgabe besitzt, um noch manches Gute liefern zu können. Nicht unbekannt mit den Fortschritten auf dem Gebiet der Liedcomposition, selbst auch Mehr und Besseres in seinem ersten Werke gebend, als viele Andere in ihren Erzeugnissen mit hoher Opuszahl, hat sich Nicolai doch noch nicht ganz von einigen hergebrachten, aber keineswegs ehrwürdigen Bräuchen emancipirt, deren unberechtigtes Vorhandensein nachzuweisen erst der neueren Zeit vorbehalten war. Vor allen rechnen wir zu diesen die grundlosen Textwiederholungen, durch deren Wegfall Nicolai's Lieder sicher nur gewinnen könnten. Es finden sich deren mehrere in dem ersten Liede „O sieh mich nicht so lächelnd an" von Geibel und im dritten „Du bist so still, so sanft, so sinnig" von demselben, welche lebhaft an die Art und Weise der Kücken'schen oder dergleichen Liedwerke erinnern. Selbst in der besten Nummer des Heftes, im zweiten Liede „Ich muß hinaus, ich muß zu Dir" von Hoffmann von Fallersleben stören die, nicht einmal die musikalische Abrundung fördernden eingeschobenen Worte „Du nur mir". Nächst dem genannten Liede von Hoffmann v. Fallersleben hat uns das vierte „Herbstlied" von Tieck am meisten angesprochen, obwohl hier die Pointe an dem etwas zu schnell herbeigeführten Schlusse nicht genug betont zu sein scheint. Die Lieder werden übrigens gern gesungen werden und verdienen auch die Beachtung von Sängern, die mehr als gewöhnlichen Singsang verlangen.

Von entschieden geringem Belang bezüglich des Inhalts und der Form sind die Lieder von Uniko Köhler. Der Aufwand von äußeren Mitteln steht hier in keinem Verhältniß zu dem Ausgesprochenen und Gegebenen. Eine Menge leeren Bombastes wechselt ab mit äußerst trivialen und abgedroschenen Gemeinplätzen. Hätte der Componist ein Orchester zur Begleitung dieser Lieder zur Verfügung gehabt, so hätte er es sicher nicht ohne ein vollständiges Posaunenchor und ohne große Trommel ꝛc. gethan. Wozu aber so viel Geschrei um eine Omelette! In der oft nicht sinngemäßen Declamation zeigt sich ein widrig übertriebener Pathos, der wirkliche Empfindung ersetzen muß, an Textwiederholungen ohne alle Berechtigung fehlt es natürlich auch nicht, ebensowenig wie an zu halsbrechenden Cadenzen invitirenden Fermaten am Schlusse der Lieder — kurz der ganze alte, jetzt Gott sei Dank über Bord geworfene Gesangsplunder ist in diesen Compositionen wieder ausgekramt. Wer dergleichen liebt, der wird sich an diesem Op. 9 des Hrn. Uniko Köhler ergötzen, umsomehr als, trotz alles übrigen Ungeschickes, den Gesängen jene auch den Proch'-, Krebs'-, Gumbert'schen Gassenhauern eigenthümliche leichte Sangbarkeit nicht abzusprechen ist.

F. G.

Das Schweizerische Musikfest in Sitten.

Sucht man das Städtchen auf der Karte der Schweiz, so findet man's weit im abgelegenen Wallis, eingeschlossen von mit blauer Farbe bezeichneten Gletschern. Der arme Teufel von Musiker tratzt sich hinter den Ohren, gern möchte er das Fest mit feiern, aber eine weite Post- oder Bergtour frißt manchen Fünfränkler weg. Die Sittener sind naive Leute, sonst hätten sie kaum beschlossen, ein eidgenössisches Musikfest in ihrem Kanton abzuhalten, wo viel Steine und Kröpfe, aber wenig Künstler wachsen — indeß, ich habe allen Respect vor dem Muth, der Ausdauer, womit sie das einmal Beschlossene durchsetzten. Große Erwartungen brachte ich nicht mit, dennoch habe ich am Fest so wie auf der Reise schöne, vergnügte Stunden genossen. Und was will man mehr? Die Schweiz hat keine höfischen Orchester, wie einsame Posten leben hier die Musiker zerstreut, und wenn von Zeit zu Zeit die Lärmtrommel ruft: zur Sammlung! so hängt es eben von den Verhältnissen oder dem guten Willen des Einzelnen ab, ob er mitmacht oder nicht.

Das Aeußere des Festes bot wenig Glänzendes: daß es ohne Triumphbögen, Kanonendonner, Reden nicht vor sich ging, können Sie sich denken; näher darauf einzugehen, habe ich nicht Lust. Sitten ist eine Stadt von beinahe 3000 Seelen, und die Patrizier — die Sittener Bürger sind geborene Freiherren — hatten sich in die „inneren Gemächer" zurückgezogen, d. h. auf ihre Landgüter. Der Bischof aber verherrlichte das Fest durch seine Gegenwart in violetter Kutte mit dito Käppchen, und den Schluß desselben bildete ein flotter Ball, an dem es leider ohne Rippenstöße und Fußtritte nicht abging: ländlich, sittlich.

Zum Dirigenten der Musikaufführungen war Hr. Methfessel in Bern gewählt. R. Wagner hatte nur eine Beethoven'sche Symphonie zu leiten versprochen. Die beiden Concerte, ein sogenanntes

großes und sogenanntes kleines, sollten am 12ten und 13ten Juli, Mittwochs und Donnerstags, stattfinden und zwar in der Kathedrale, darin ein Gerüst aufgebaut war.

Die vorfestlichen Tage — den Sonntag waren erst achtzehn Musiker an Ort und Stelle — zeigten eine trostlose Physiognomie, die das schlechte Wetter nicht im Stande war aufzuheitern. Trieb die Langeweile hinaus in's Freie in die „schöne Gegend", so commandirte ein plötzlicher Regenguß: kehrt um! und man war froh in „drei Sprüngen" die Thür seiner Wohnung erreichen zu können, lag diese auch im Mittelpunkte der Stadt. — Die Leute waren recht artig und zuvorkommend, sie sprechen französisch und auch recht gutes Deutsch, und trinken so viele Sorten Wein eigenen Gewächses, als wir in Deutschland gekrönte Häupter besitzen. Uebrigens fallen die Weine weder dem Kopf noch dem Magen beschwerlich, man bleibt immer Herr seines Ichs.

R. Wagner war schon einen Tag früher da als die achtzehn Musiker: ein Feldherr ohne Heer auf dem Kampfplatz. Er besah sich das Terrain, zählte die Häupter seiner Lieben und schüttelte den Kopf. Den Montag erschien schon etwas mehr Mannschaft und Wagner hielt „strenge Musterung": doch schüttelte er wieder den Kopf. Die erste Hauptprobe mit dem Orchester ging schlecht, einige Bläser mochten wohl trockene Lippen mitgebracht haben, die Töne jagten sich in den heiligen Räumen herum und traten erst auf Umwegen ihre Reise in's Ohr an: Wagner stand als Zuhörer auf der Orgel, der Tribüne gegenüber, und schüttelte den Kopf ... Abends saß der strenge Meister im Postwagen und fuhr dem schönen Genfersee zu. Es wäre ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, in diesem Local, bei solcher Intonation im Orchester, bis zur nächsten Mittwoch eine vollendete Ausführung der A-Dur-Symphonie von Beethoven zu Stande gebracht zu haben.

Der Gesangchor war übrigens vortrefflich besetzt, er zeigte Begeisterung und zählte durchgehends kräftige, metallreiche Stimmen. Er hatte sich fast nur aus der französischen Schweiz rekrutirt, nebst Wallis war Vivis, Lausanne, Genf vertreten. Mendelssohn's Lobgesang mit vorhergehender Symphonie schien der Glanzpunkt des Ganzen zu werden. —

Mittwochs den 12ten Juli begann das große Concert; das Publikum hatte sich zahlreich eingefunden. Aufgeführt wurde: die A-Dur-Symphonie von Beethoven, die Hymne an die Nacht von Neukomm, der Lobgesang von Mendelssohn — und in der That, man traute seinem Ohr kaum, das Orchester — das übrigens tüchtige Künstler in seinen Reihen zählte — hielt sich brav. Einige Bläser mochten wohl ihre trockenen Lippen angefeuchtet haben mit gutem Walliser, die Symphonie ging ordentlich, leider ließ das ungünstige Local keine feinere Nüancirung zu. Neukomm's Hymne ging auch gut: ist aber eine gar trockene Composition, höchstens angehenden Vereinen zu empfehlen. Daß der Lobgesang von Mendelssohn einen gewaltigen Eindruck machte, war natürlich; die Chöre gingen mit einer Präcision, mit einem Feuer, das ja den „Welschen" nie mangelt, wie ich selten Chöre gehört. Gar wohl thaten dem Ohr die schönen reinen Stimmen. Nur schade, daß dem Lobgesang französischer Text untergelegt werden mußte.

Besetzt waren die Soli folgendermaßen. Sopran: Frl. Kiefer von Bern, eine Schülerin Stockhausen's. Alt: Frl. Nordorf von Zürich. Das Duett der beiden Damen im Lobgesang drang recht warm in's Gemüth. Tenor: Hr. Dubouret von Lausanne, dessen Vortrag ausgezeichnet, weniger sein Stimmfond; so wie Hr. Mareillaz von Genf, von dem man wohl sagen kann, daß er an seinem Platze war, d. h. auf der Tribüne, sonst ein Federmesser ohne Klinge, dem der Stiel fehlt. Baß: Hr. Kuenzer aus Koblenz, in Vivis wohnhaft, ehemals preußischer Lieutenant, im Besitz einer sonoren Stimme, sein Vortrag aber ist steif, wie der kamaschendienstliche Paradeschritt. Er klagte übrigens über Belegtheit der Stimme.

Das Fest zeigte heute wie der Himmel eine freudigere Physiognomie und strafte glücklicherweise die „Neue Züricher Zeitung" Lügen, die vielleicht in demselben Augenblick mit vornehmer Miene sagte: das Fest in Sitten ist an inneren Hindernissen gescheitert. Nein, beste Dame, Sie waren eine falsche Prophetin!

Tags darauf verkündete ein gut gewähltes Programm das kleine Concert. Zur Aufführung kamen einige Sätze der bekannten C-Dur-Symphonie von N. Gade, die so wenig als die A-Dur-Symphonie klar zu Gehör kamen. Dann folgte die Arie von Stradella, gesungen von Frl. Nordorf, die das Publikum schon mehr in Bewegung brachte. Ferner spielte Hr. Kölla von Lausanne das Violinconcert von Mendelssohn. Hr. Kölla ist ein netter, hübscher Mann und sein Name ward schon viel genannt. Frl. Kiefer sang die große Arie „Ah perfido" von Beethoven, Hr. Dubouret eine Arie aus „Joseph"; Hr. Posaunist Thiele von Bern blies ein Solo von F. David; die Ouvertüre zu Euryanthe wurde gebracht und auf Verlangen das Sopran-Duett und der Finalchor aus Mendelssohn's Lobgesang wiederholt.

Was das sehr gemischte Publikum gedacht und gefühlt haben mag, kann ich nicht sagen, jedenfalls hat es gestaunt und ging befriedigt nach Haus: der größere Genuß bleibt den Kennern.

Abends ward im Theaterhaus, das mit Geschmack und gewiß vielen Kosten dergerichtet, „bei guter Musik getanzt"; die Damen Nordorf und Kiefer und Hr. Director Methfessel wurden mit Kränzen geschmückt, mit Blumen beworfen, und als des Morgens die Berge „in roseurother Schminke" erschienen, ging man wiederum befriedigt nach Hause.

Viele von uns Fremden hatten eine weite Reise zu machen; wir setzten Abends uns zu Wagen, drückten einige Flaschen „Festwein" an's Herz und fuhren das Rhonethal hinauf dem Berner Oberland zu.

Die lieben Sittener und Sittenerinnen werde ich sobald nicht vergessen, auch ihre Berge und Weine nicht: möge das Fest nicht auf ihren steinigten Boden gefallen sein und sie in großer Anzahl am nächsten Musikfest in Genf erscheinen!

Aus Königsberg.

IV.

Persönliches. Local-Polemisches und Charakteristisches.

An einen Bericht über unsere Oper knüpfen sich diesmal verschiedene andere Dinge von nicht sehr erquicklicher Art: Parteikämpfe in den Zeitungen und sogar an den Straßenecken wie auch beziehendlich in Broschürenform. Richard Wagner hat wie ein Jupiter mit Blitz und Donner in die faule Opernatmosphäre geschlagen, auch die Schlafsüchtigsten sind zum eigenen Schrecken erwacht, und wie es in solchen Fällen zu gehen pflegt, sahen sie in ihrer plötzlichen Verwirrung Alles falsch: sie gebärdeten sich wüthend über die angerichtete Unruhe, auch über den Schaden des leidigen Gewitters, das hier eine alte Baracke, dort ein Götzenbild umschlug, — engende Dämme durchbrach ꝛc. Nach und nach aber kam man allerdings wieder zum Bewußtsein: man athmete begierig die erfrischte Luft ein, man sah neues Wachsthum, neues Leben überall, kurz man sah — wie einst der liebe Gott — „daß es gut war."

Schon seit dem Beginne der neuen Opernepoche (deren Lebenszeichen — als in Wagner's Werken beruhend — ja wohl nur von einzelnen Käuzen nicht bemerkt werden) habe ich hier in Königsberg lebhaft Partei für den Umschwung ergriffen, und zwar öffentlich in der „Hartung'schen Zeitung", einem hier in den Ostseeprovinzen überall verbreiteten Blatte. Ich sage nur nebenbei, daß solche Parteinahme nicht sowohl Neigung oder Wahl genannt werden kann, sondern sie ist nothwendiges Resultat einer Art Naturanlage, die in gewisser Weise bestimmend auf eine ganze Entwickelung wirken kann. So glaube ich in Bezug auf mich, daß mir der Gefühlskeim für meine Kunstpartei angeboren wurde, und daß ich — wie auch eine sehr große Anzahl Anderer — schon vor länger als 15 Jahren instinktiv für Wagner stritt, ehe ich nur von ihm wußte. Ich brauchte also nicht etwa erst überzeugt oder überredet zu werden, sondern ich fand in dem Wesentlichen der Wagner'schen Darlegungen bestimmten Ausdruck eines schon lange unbestimmt von mir Ersehnten und Erstrebten. Wagner's That und Wort hat uns erlöst von dem Drucke der auf Allen lastete: es ist als ob das Zauberwort gefunden wäre mit dem Alles sich aufklärt. — Der Ausdruck ist da. —

So steht es. Nun spricht man und das erweckt natürlich Widerspruch. — Hier in Königsberg sprach zuerst ich. Nebst einem Anonymus (einem wegen Ungezogenheit entlassenen, etwas musikalischen Lieutenant) war es Hr. Sobolewski, welcher mit seinen „reactionären Briefen" in der Ostpreussischen Zeitung Gegenparteisprecher wurde. Da die reactionären Briefe Sobolewski's als Broschüre erschienen sind, kann sich Jeder leicht ein Urtheil darüber bilden. Ein Festkleben am specifisch-musikalischen Standpunkte, wie er bei einer Erkennung Wagner's nicht ausreicht, macht Hrn. Sobolewski beschränkt und Mangel an wahrer Lebensbildung ungeschliffen; Eitelkeit aber und Mangel an Erfolg seiner eigenen Opern macht, daß er, sich als verkanntes Genie fühlend, ungerecht, neidisch, kleinlich in seiner Rache wird. Er begreift überhaupt das Wesen der Sache, um welche sich's handelt, nicht, hat sich in gewisse schiefe Anschauungen verrannt, und ärgert sich nun an dem, was über Wagner von unserer Partei gesagt oder geschrieben wird. Zugleich aber hat Sobolewski doch so viel Empfänglichkeit für geistvolle Kunstwerke, daß ihn Einzelnheiten in Wagner's Opern wie auch gewisse Eigenthümlichkeiten desselben lebhaft einnahmen. Es liegt in der siegenden Gewalt des wahren Genius, daß sich ihm ganz abwenden eigentlich Niemand kann; — wer weiß wie Viele da schmähen, und bloß aus starrem Eigensinn nicht den im eigenen Innern heimlich pochenden Widerspruch laut werden lassen! —

Wagner, — nicht weniger Berlioz, auch Brendel und nebst noch Anderen auch der Unterzeichnete (welcher in den Fall kam Sobolewski's Opern ꝛc. kritisiren zu müssen) haben es in den „reactionären Briefen" erlebt, wie schrecklich ein Sobolewski in seinem Zorn sein kann; — noch viel schrecklicher ist er aber, wenn

er geistreich oder gar poetisch und philosophisch wird! — Da die beregten Briefe zu haben und nicht bloß in einer Zeitung erschienen sind, mag ich Niemandem Uebelkeit durch Auszüge hierselbst bereiten. Wer sie aber liest, wird erkennen: daß ihr Verfasser in den gegeneinander kämpfenden Parteiheeren wahrlich nicht unter die sogenannte Nobelgarde gehört. Uebrigens hat der Tannhäuser Hrn. Sobolewski in Bremen sehr begeistert, und wird das, was letzterer darüber im hiesigen Feuilleton schrieb, von den Königsbergern als Widerruf und Sühneversuch früher ausgesprochener Ansichten betrachtet.

L. Köhler.

Das Stiftungsfest

der Niederländischen Musikgesellschaft,

gefeiert zu Rotterdam am 13ten, 14ten und 15ten Juli 1854.

Von Gustav Flügel.

I.

August Gathy hat bereits im October vorigen Jahres in Nr. 17 (B. 39.) dieser Blätter in seinem Aufsatze: „Die Niederländische Musikgesellschaft und ihr bevorstehendes Stiftungsfest" eine, für jeden sich für diese Angelegenheit Interessirenden, auf Sachkenntniß gestützte Uebersicht geboten, auf die wir verweisen, und so zur Orientirung auf diesem Gebiete wesentlich beigetragen. So war es natürlich, daß man von Stund an diesem 25jährigen Stiftungs- und Nationalfeste, auch in Deutschland, mit lebhaftem Interesse und großer Spannung entgegen sah: denn auf den Zeitraum blühender Musik-Cultur in den Niederlanden von 1400—1600 (von Wilhelm Dufay bis auf den großen Orlandus Lassus) war ein zweihundertjähriges Stillleben gefolgt. Eine, durch Handel, Kunst und Wissenschaft sich auszeichnende Nation war in musikalischer Hinsicht vom Schauplatze abgetreten.

Das Interesse für dieses großartige Unternehmen steigerte sich noch bei dem Erscheinen des Fest-Programmes, was für jeden der drei auf einander folgenden Tage ein großes Hauptwerk brachte: 1) Händel's Israel in Egypten; 2) Haydn's Jahreszeiten; 3) Beethoven's 9te Symphonie mit Chören, Musikwerke, deren gelungene Aufführung auch dem kunstgeübtesten Volke nur zur größten Ehre gereichen kann, um wie vielmehr einem Volke, das nach zweihundertjährigem Schlummer nun, nach 25jährigem Wiedererwachen, sein erstes öffentliches Lebenszeichen von sich giebt. Das war nur zu ermöglichen durch eine tüchtige musikalische Leitung, wiederum hervorgegangen aus dem Schooße des in seiner Art einzigen Unternehmens und Hrn. A. C. G. Vermeulen's unbestrittenes Verdienst.

A. Gathy sagt in dem obenerwähnten Aufsatze S. 175: „Zu den Prämianten der Gesellschaft gehörte auch der aus der Haager Schule hervorgegangene talentvolle und liebenswürdige Verhulst, der in Leipzig, wo er im freundschaftlichen Verkehr mit Mendelssohn, Schumann und andern ausgezeichneten Männern zwei inhaltreiche Jahre verlebte und zum Musikdirector der „Euterpe" gewählt ward, noch jetzt in gutem Andenken steht." Diesem nämlichen Verhulst, ein Holländer von echtem Schrot und Korn, der besonders durch seine holländischen Lieder und Gesänge, die wir in Deutschland auch nicht dem kleinsten Theile nach kennen, sich einer großen Popularität erfreut, wurde vom Fest-Comité einstimmig die musikalische Leitung des ganzen Festes übertragen, und Verhulst hat seine schwierige Aufgabe mit unverkennbarer Hingebung, mit unermüdlicher Ausdauer, männlicher Kraft und Energie: also würdig gelöst. Man muß sämmtlichen Proben vom Anfange an beigewohnt haben, um hierüber ein competentes Urtheil abgeben zu können. Sehr zweckmäßig war die Festordnung der ganzen Woche, mit Einschluß der Proben, im voraus unabänderlich festgestellt, und sie ist vom Montag den 10ten Juli, Morgens 9 Uhr ab, wo täglich circa drei Proben abgehalten werden mußten, auf das Pünktlichste eingehalten worden. Um solcher unerhörten Anstrengung, die auf den Fest-Dirigenten doppelt und dreifach zurückfällt, bis auf den letzten Strich, ohne Ermatten, Herr zu bleiben, dazu gehört eben eine so gesunde, herculische Natur, wie sie Verhulst besitzt. Verhulst hat mit seiner großen Musik-Armee einen Sieg errungen, dessen Kunde weit über die Grenzen Hollands, seines ihm über Alles theuern Vaterlandes, hinaus dringen wird und von dessen Erfolge der große Erasmus Rotterdamus, dessen Standbild auf dem Markte zu Rotterdam steht und der alljährlich in der Mitternachtsstunde ein Stück Geschichte schreiben und dann ein Blatt in seinem großem Buche umwenden soll, sicherlich Notiz genommen haben wird für künftige Geschlechter

Ehe wir auf die musikalischen Fest-Aufführungen näher eingehen, wollen wir hier noch die fremden Tonkünstler und Musikalienverleger namhaft machen, welche, so viel uns bekannt geworden, dem schönen Feste beiwohnten: Bischoff, Bennet, Breidenstein, Commer, van Eyken, C. J. Falckenberg aus Coblenz, Flügel, Gathy, Gouvy, Hiller, Kufferath, Liszt, Lübeck, Otten, Präger, Ritter, Reinecke, Gebrüder Reimers, Schlesinger aus Paris, Schott aus Mainz, Schloß aus Cöln, Dr. Volkmar, F. Weber, v. Wasielewski.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Bern, Mitte Juli. Als ich vor einigen Tagen dem Münſter zuſchritt, um Spohr's „letzten Dingen", gegeben vom altclaſſiſchen Verein, beizuwohnen, ſah ich Spohr's impoſante Geſtalt die Kirche betreten. Seit ſieben Jahren hatte ich den Altmeiſter, für den ich innige Zuneigung hege, nicht geſehn: ich war lebhaft überraſcht. Wie ich ſpäter erfuhr, war ſeine Anweſenheit eine zufällige, er hatte vor, durch's Berner Oberland, über den Bodenſee zur Münchener Kunſtausſtellung ſich zu begeben. Leider war der Himmel nicht günſtig. — Nach dem Concert brachte ihm die hieſige Liedertafel ein Ständchen, wobei einer der Sänger dem „Manne und Künſtler" eine paſſende Anrede hielt, die der berühmte Meiſter in ſeiner einfachen Weiſe herzlich erwiederte. Auch im Oberlande ſind dem ächten deutſchen Manne glückliche Stunden geworden — möge er der guten ehrlichen Schweizer und ſeiner Landsleute, die ihn freudig begrüßt, manchmal gedenken! — Hr. Edele gab zwei geiſtliche Concerte: den erſten Tag wurde aufgeführt die Cantate von S. Bach „Herr Gott, Dich loben wir" und das Oratorium „Die letzten Dinge". Das zweite Concert, den folgenden Tag, brachte von B. Marcello die Pſalmen 7, 33, 42, 32, und die Wiederholung des Oratoriums. Recht einfache, faſt kindliche Tondichtungen ſind die drei erſten Pſalmen, der Pſalm 32 iſt voll Feuer und Kraft. Spohr's Tonwerk iſt bekannt: am meiſten Eindruck auf mich machten im zweiten Theil die Chöre: „Gefallen iſt Babylon" ꝛc. und das Quartett mit Chor: „Selig ſind die Todten" ꝛc. Wenn man von dieſen Concerten viel lobhudelndes Geſchrei erhob, viel gemachte Begeiſterung und forcirte Bewunderung zeigte, ſo will ich Ihnen ganz kurz mein Urtheil geben, das mit dem Spohr's übereinſtimmt. Die Chöre gut: ½, Orcheſter und Soli ſchlecht: ½, das iſt das glänzende Rechenexempel! Mehrere hieſige Muſiker wirkten aus Gründen die ich nicht näher berühre, nicht mit; Frl. Kiefer konnte ebenſo wenig ihre Hülfe leihen, und Hr. Kirchhof, der einmal Privatmann, das andremal Künſtler ſein will, hatte zu viel Geld verlangt. — Glücklicherweiſe hören mit dem Sommer die Concerte für einige Zeit auf, ſchwerlich aber das Parteigezanke und Intriguenweſen. — Der altclaſſiſche Verein hat einen Advocaten angenommen, aber in ihm den Bock zum Gärtner gemacht; es iſt derſelbe, der in ſeiner grenzenloſen Borniertheit S. Bach einen „Perückenſtock" nennt und R. Wagner anzufeinden ſuchte. Ganz genau wiſſen wir, daß der Menſch auch nicht eine Oper Wagner's angehört! Er iſt nebenbei „Raketenfeuerwerker".

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Die rühmlichſt bekannten Flötiſten, Gebrüder Doppler aus Peſth, beabſichtigen im Herbſt eine neue Kunſtreiſe durch Deutſchland zu unternehmen.

Nach italieniſchen Blättern hat Hr. Alexander Caſorti aus Dresden, ein Schüler von Beriot, bei ſeinem dreimaligen Auftreten in Mailänder Theatern, ſich als einen ſehr talentvollen und begabten Violinſpieler gezeigt und vielen Beifall gefunden.

Der Baritoniſt Mayerhofer (bis jetzt in Weimar engagirt) hat mit Glück in Wien als Leporello ꝛc. debutirt, und iſt daſelbſt engagirt worden.

Frl. Roſa Théky, eine junge, vielverſprechende Anfängerin aus Peſth, iſt in Wien engagirt worden. Dieſe talentvolle junge Sängerin, eine Schülerin der Cornet, beſitzt, wie man uns berichtet, eine von jenen reinen Altſtimmen, welche in unſerer Zeit immer ſeltener werden. Sie hielt ſich früher einige Zeit in Leipzig auf.

Frl. v. Hefner, bisher in München, iſt gleichfalls nach einem glücklichen Debut am Wiener Hofoperntheater engagirt.

Muſikfeſte, Aufführungen. Cherubini's zweite große Meſſe iſt unter Direction von Moſewius in Breslau zur Feier des Stiftungsfeſtes der dortigen Sing-Academie am 8ten Juli aufgeführt werden.

Händel's „Samſon" wurde in Wernigerode (am Harz) aufgeführt.

Was die Amerikaner unternehmen, iſt doch immer großartig und maſſenhaft. — So auch die Muſikfeſte, deren am 15ten Juli eines in New-York begonnen hat, wie es die alte und neue Welt noch nicht erlebte. Im Glaspalaſt zu New-York wird nämlich in dieſem Augenblick ein „großer muſikaliſcher Congreß", wie man es dort nennt, abgehalten, an welchem 1500 Orcheſtermitglieder und circa 4000 Sänger Theil nehmen. Der Congreß iſt echt demokratiſch, jeder Muſiker oder Sänger Amerikas kann daran theilnehmen und mitwirken. Die Leitung des Ganzen hat Paul Jullien, der Mann ſeines Jahrhunderts, als Präſident übernommen. Seine Miniſter ſind die Muſikdirectoren: Bergmann, Meignon, Dodworth, Bloomfield und Vincent Wallace; ſowie die Chordirigenten: Hill, Kreutzer, Mollenhauer und Briſtow. Zu dem Sängerchore hatten ſich eine Menge von Geſellſchaften und Vereinen aus der ganzen Union gemeldet; für das rieſige Orcheſter: Jullien's vollſtändiges Orcheſter, die deutſche und philharmoniſche Geſellſchaft aus Philadelphia, Dodworth's ganzes Muſikchor, die ſämmtlichen Militärmuſiken, und eine große Anzahl von Künſtlern und Dilettanten aus Boſton, Philadelphia, Baltimore, Cincinnati, New-Orleans und New-York. Zur Aufführung ſollen kommen: Händel's „Meſſias", Haydn's „Schöpfung", Mozart's „Requiem", Mendelsſohn's „Sommernachtstraum", Bach's „Paſſion", Beethoven's „Ruinen von Athen", Beethoven's „Neunte Symphonie", Spohr's „Letzte Dinge", Roſſini's „Stabat mater", F. David's „Wüſte", Meyerbeer's „Prophet", „Hugenotten" und „Struenſee", Berlioz' „Romeo und Julie" und Wagner's „Tannhäuſer". Zum Schluß große Feſt-Quadrille, von Jullien eigens für 1500 Mann componirt! — Das Programm ſcheint uns denn doch der „höhere Humbug".

Hoffentlich wird man die genannten Werke nicht Ganz aufführen wollen, sondern nur Bruchstücke daraus. Es wäre denn, daß man sich zu dem „Congreß" einen Monat Zeit nähme, und die siebenzehn Werke auf siebenzehn Abende vertheilte. Wir fürchten, daß die Ausführung mangelhafter und die Wirkung geringer sein wird, als man erwartet. Wir werden später ausführlicher darüber berichten.

Am 9ten Juli fand zu Asnières in Frankreich ein Musikfest statt, bei welchem ein Haupt-Orchester von 200 Mann thätig war. Einige Militär-Orchester waren außerdem zur Ballmusik bestimmt, deren Rhythmus durch 200 Tambours unterstützt wurde. — Viel Lärm um Nichts! —

Neue und neueinstudirte Opern. Der junge Componist Westmeyer aus Hannover (früher Schüler des Leipziger Conservatoriums) hat eine komische Oper in zwei Acten vollendet.

R. Volkmann in Wien ist mit der Composition der Musik zu Göthe's „Prometheus" beschäftigt.

Kapellmeister Arckel in Pesth, Componist der ungarischen Oper „Hunyadi László", vollendet gegenwärtig eine neue ungarische Nationaloper.

Auszeichnungen, Beförderungen. Prof. W. R. Grieveneri in Braunschweig hat von dem Herzog von Coburg das Verdienstkreuz des Sächsisch-Ernestini'schen Hausordens erhalten.

Musikalische Novitäten. Von Robert Volkmann sind neue Lieder bei Kistner in Leipzig erschienen. Der fruchtbare Componist hat auch ein Concert für Violoncell mit Orchester bereits vollendet, und arbeitet nunmehr an einem zweiten großen Concert für Violine. Bei dem Talent Volkmann's läßt sich Bedeutendes erwarten.

Von Liszt ist eine Concert-Phantasie für Pianoforte über zwei Themas aus Berlioz' „Cellini" (Eintritt des Cardinals und Künstler-Schwur) sowohl zweihändig, als im vierhändigen Arrangement, bei Liliolff in Braunschweig erschienen. Dieselbe Phantasie ist von MD. Stör in Weimar für großes Orchester arrangirt worden.

Literarische Notizen. Der erste Band von J. Raff's Briefen über Musik ist unter der Presse, und wird in nächster Zeit bei Vieweg in Braunschweig erscheinen.

Liszt hat eine Broschüre über Berlioz vollendet, welche von Hoplit übersetzt im Herbst dieses Jahres erscheinen wird. — Gleichzeitig bereitet Liszt einen starken Band: „Zur musikalischen Literatur" vor, in welchem die, in Journalen von ihm zerstreut erschienenen Artikel über Musik gesammelt, und mit Neuem vermehrt werden sollen.

Vermischtes.

In Carlsruhe hat Frl. Garrigues mit Beifall gastirt, und ist in Folge dessen auf zehn Jahr engagirt worden. Zwei mittelmäßige erste Sängerinnen ist Carlsruhe nun so glücklich, mit zehnjährigem Engagement zu besitzen! Soviel uns bekannt, ist ein erster Helden-Tenor für Carlsruhe aber noch immer nicht gefunden. In Ermangelung eines guten Bassisten übernimmt auch jetzt der frühere Baritonist Oberhoffer die Partien des Bertram, ꝛc. Einige junge Anfänger ohne Schule, ohne Gehör und Repertoir laufen nebenbei. Eine herrliche Disposition! Wenn doch Hr. E. Devrient „bei seinem Leisten bliebe" d. h. die Organisation des Schauspiels glücklich durchführte, aber die Disposition über die Oper kundigeren und geschickteren Händen überlassen wollte! Es scheint beinahe, als wolle Hr. E. Devrient die Carlsruher Oper, zu Gunsten des Schauspiels, systematisch ruiniren. Er ist auf dem besten Wege dazu.

Der Tod der Sontag hat begreiflicherweise in Mexico die allgemeinste Sensation erregt. Die ersten Notabilitäten Mexico's, die Mitglieder der dortigen Philharmonischen Gesellschaft ꝛc. haben das Leichenbegängniß durch ihre Gegenwart verherrlicht. — Das Ende dieser Künstlerin ist eben so, wie ihre Schicksale im Leben waren — außergewöhnlich und merkwürdig. Die Nachricht ihres Todes gelangte durch telegraphische Depesche von England zuerst nach Frankreich, und verbreitete sich mit Blitzesschnelle durch ganz Europa.

Director Wallner in Posen macht bekannt, daß er die Oper in Posen für nächste Wintersaison aufgegeben habe, und nur das Schauspiel cultiviren will. Die Oper soll erst im darauffolgenden Frühjahr wieder zusammentreten, da He. Wallner von der vollkommen richtigen Ueberzeugung ausgeht, daß Schauspiel und Oper gleichzeitig die Mittel einer Provinzialbühne übersteigen, und in Folge dessen in beiden Kunstzweigen nichts Besonderes geleistet werden kann. — Diese Idee ist so nachahmenswerth, und beruht auf so richtigen Grundsätzen, daß wir dieselben mehr als einem Stadttheater zur Nachachtung empfehlen möchten!

☞ **Notiz.** Von Leipzig abwesend, waren wir verhindert, die Nummer der vorigen Woche vor ihrem Erscheinen selbst einer Durchsicht zu unterwerfen. Es sind in Folge davon mehrere störende Druckfehler stehen geblieben. Um jedoch unseren Abonnenten nicht ein auf diese Weise verunstaltetes Exemplar zu übergeben, sehen wir uns veranlaßt, Nr. 4 noch einmal, jetzt in correctem Abzug, erscheinen zu lassen, und der heutigen Nummer beizulegen.

D. Red.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 6.** Den 4. August 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Donizetti's Favoritin. — Schweizerbriefe. — Das Stiftungsfest der Niederländ. Musikgesellschaft (Forts. u. Schluß). — Aus Königsberg. — Tagesgeschichte, Vermischtes.

Donizetti's Favoritin.

Von

Franz Liszt.

La Favorite ist für die Pariser Oper und für Mad. Stolz geschrieben, die damals deren Favorite-assoluta war. Diese beiden Umstände muß man erwägen, um mit dem Standpunkt des Componisten zugleich den zur Beurtheilung seines Werkes maßgebenden zu erkennen, von welchem aus man die Oper für eine der besten in der Reihe derjenigen ansehen wird, welche eine Fusion italienischer und französischer Manier versuchten. Donizetti folgte dem Beispiele Rossini's, indem er für eine Bühne schrieb, welche höher gesteigerte dramatische Forderungen an ihn stellte, als die Theater, für die er bisher componirte. Scribe's Operntexte hatten das Publikum seitdem noch mehr an complicirte, oft gewaltsame und übertriebene Situationen gewöhnt. Auber, Halevy und Meyerbeer hatten die Sucht nach brillanten Decorationen, außerordentlichen scenischen Einrichtungen und prachtvollen Aufzügen bis zum Aeußersten getrieben. Die Situation und das Pittoreske wurden um jeden Preis und in Hülle und Fülle verlangt. Mad. Stolz thronte und herrschte in diesem bezauberten Schloß als Fee und repräsentirte als Sängerin den Genre, deren Heldin in Hugo's und Dümas' Dramen Mad. Dorval war. Vor allen Dingen mußte also für sie eine ihrem Talent entsprechende Rolle, eine große Effect-Partie, beschafft werden, in welcher sie abwechselnd zu weinen und zu seufzen hatte, recht nach Herzenslust lieben und beben konnte. Sie brauchte ein gellendes Durcheinander von Verzweiflung und Händeringen, Erröthen und Erbleichen, Segen und Fluch. Ihre Schönheit kam nur in Augenblicken stürmischer Gefühlsausbrüche zur vollen Geltung, war dann aber auch hinreißend, bezaubernd. In den großen Momenten ihrer Rollen absorbirte sie die Aufmerksamkeit vollständig, ihre leidenschaftliche Glut entflammte die Herzen der Zuschauer, und wenn sie um Gnade oder Verzeihung flehte, war sie unwiderstehlich! — Blieb sie allein auf der Scene, so ließ sie kein Fleckchen und Eckchen des freigegebenen Terrains unbenutzt, um die hervortretende Plastik ihres Geberdenspiels in den verschiedensten Beleuchtungen zu entfalten, in allen möglichen Rahmen irgend ein neues,

unerwartetes Tableau zu bilden und ſich ſo ein höchſt intereſſantes Monodram auf eigene Hand zu ſchaffen. Wer ſich deſſen nicht erinnert, wird Zweck und eigentliche Würze der erſten Scene im zweiten Act, oder die Arie im dritten, wo Leonore die Grauſamen herbeiruft, ſchwerlich verſtehen; ſie ſcheint durchaus unmotivirt, wenn ſie von einer Darſtellerin abgeſungen wird, deren ganzes Spiel darin beſteht, ſich vor die Lampen zu ſtellen, beide Hände auf die Bruſt zu legen oder ſie Windmühlen-Flügel-artig den Couliſſenaether zertheilen zu laſſen, um gleichgültig ihre Cabaletta vorzutragen, während Mad. Stolz dieſe nur zum Vorwand für eine außerordentlich ſprechende Darſtellung, für die ausdrucksvollſte Mimik brauchte, mit welcher ſie das Publikum electriſirte, wie es nur die tragiſchſte Schauſpielerin vermocht hätte. Am wenigſten wird aber in einer matten Darſtellung das Finalduett des vierten Actes den beabſichtigten Effect hervorbringen, in welchem zur Noth alle Extravaganzen der Uebertreibung Platz finden und ſogar ſublim erſcheinen können, wenn eine ſchöne Frau aus Ueberfülle innerer Erregtheit und der Gewöhnung ſie in athemloſem, lechzendem Gefühlsdrang auszudrücken, ſich ihnen hingiebt.

Donizetti verſtand und erfüllte die Bedingungen des Zeitpunktes, in welchem er für die große Oper ſchrieb, wie Roſſini es ſeinerſeits gethan, und wie dieſer ſchuf er ein Werk für ſie, das man mit Don Sebaſtian als ſeine ſorgſamſt gearbeitete Production und als die reichfaltigſte Blüthe ſeines Talentes betrachten kann. In dem Texte finden wir manches Gelungene, wenn auch die überlegte Abſicht vorherrſcht, eine gehörige Anzahl Situationen zu häufen, um durch die Handlung ſelbſt die Neugier immer in Spannung zu erhalten, durch ihren Wechſel, ihre Contraſte die Einbildung zu beſchäftigen, und wohl zu verhüten, daß nicht durch die verlängerte Dauer eines Effectes das Intereſſe ermüde. Natürlich entſteht durch dies Verfahren ein Mangel an hinreichender Entwickelung, der die poetiſche Anlage des Ganzen beeinträchtigt und unter welchem die Schilderung der Charaktere fortwährend leidet. Faſt keiner Scene und Peripetie fehlt es an einer gewiſſen Grandezza oder an pikanten Wendungen, aber ihr Vielerlei ermüdet auf die Länge, weil ſie, um unaufhörliche Gegenſätze hervorzurufen, abſichtlich aus den dem ſocialen Leben und menſchlichen Herzen entfernteſt liegenden Sphären entnommen ſind.

Was giebt es da nicht Alles zu ſehen? Ein düſteres Kloſter, finſtere Mönche, Kirchengeſang, Glocken und Orgel; gleich darauf eine üppige Villa, bezaubernde verſchleierte Mädchen, profane Chöre, ein auf verdeckter Gondel mit verbundenen Augen zum Rendezvous geleiteter Galan, Erſcheinung einer verführeriſchen Frau, geheimnißvoll Ueberraſchendes eines Königs ... Avancement zum Capitän!!.. Im zweiten Act Feſte und Gepränge eines glänzenden Hofes, aller Pomp und Prunk in der Umgebung eines Beherrſchers von Spanien; plötzlicher, durch Intervention einer ihm überlegenen geiſtlichen Macht verurſachter Schrecken, Contraſt zwiſchen der Strenge der Religion und den Freuden der Welt, Anathem, Interdiction, Verzweiflung, Entſetzen; im dritten Act verſchlingt ſich der Knoten und führt eine Palaſtintrigue herbei; der anfangs eiferſüchtige König findet es großmüthig zu gleicher Zeit mit der Kirche Frieden zu ſchließen und die Wünſche der ehemaligen Geliebten zu erfüllen, aber der scelerato des Stückes trübt die glückliche Löſung aller Schwierigkeiten; nun eine große Scene voll Wuth und Zorn; der Held lehnt ſich gegen einen im Grunde eigentlich ganz gemüthlichen König auf, ſtößt die hingebendſte Geliebte von ſich; — Thränen, Wehgeſchrei — Flehen, Convulſionen und Krämpfe, Hohn und Verachtung, aller Tantam der Leidenſchaft; dann zum ſchlechten guten Ende Rückkehr in's ſtille Kloſter, religiöſe Ruhe; dumpfes Echo und Grollen halbunterdrückter Leidenſchaft, herzzerreißende Zuſammenkunft, Kampf der Liebe, Verſöhnung, Entzücken, — Tod. Unter der großen Zahl dieſer wie in einer Laterna magica bunt aufeinander folgenden Bilder finden wir übrigens einige von wirklich poetiſcher Intention. So z. B. die Scene, in welcher Fernando ſich für das Spielwerk doppelter Perfidie, weiblicher und königlicher Gunſt hält, die hier beide gleich ſchimpflich ſind, wo er in der Vorausſetzung, daß man ihn nur zu dem Zweck verführt und protegirt habe, um ihn zum überflüſſigen Gemahl einer Maitreſſe zu machen, ſeine Ehre vom König zurückfordert, die um zu hohen Preis erworbenen Gunſtbezeugungen dem Souverain vor die Füße ſchleudert und das Schwert zerbricht, welches er in ſeinen Dienſten führte, um es nicht rächend gegen ein gefalbtes Haupt zu erheben. Die ganze Scene wäre eine ſchöne Situation für die ernſte Tragödie. Nicht minder erregend iſt die letzte Begegnung der beiden Liebenden, wo Fernando die Geliebte erkennt und von ſich weiſt, ſie, die ſein Herz zu hintergehen wagte, wo aber dennoch die Liebe Gewalt genug über ihn behält, um ihn zum Anhören ihrer Rechtfertigung zu bewegen, und dem zerknirſchten und reuigen Weib gegenüber ein ergreifendes Wort ſeinen Lippen zu entreißen, als er ihrem Flehen antwortend, zu ihr ſpricht: „Möge Gott Dir vergeben;" — und da ſie angſtvoll fragt: „Und Du?" — ihr zuruft: „Ich liebe Dich!" — — Aehnliche Momente würde wohl kein Dichter verſchmähen.

Was die Muſik betrifft, ſo hat die Oper Stellen, in denen die Declamation lebendig gefühlt iſt, und viele ihrer Melodien darf man zu den einſchmeichelnd lieblichſten der transalpiniſchen Muſe zählen. Das Andante Finale des dritten Actes iſt gewiß eins der gelungenſten Muſikſtücke von Donizetti, und ſteht an breiter Factur ſogar über denen aus Lucia und Lucrezia. Donizetti gehört allerdings keineswegs zu den Comniſten, die ein für alle Mal mit den ſüßen Gewohnheiten der Faulheit und Nachläſſigkeit brechen; Empfindung und Phantaſie trugen ihn nicht bis in jene Regionen, wo der geringſte Mangel an Feinheit den wahrhaften Künſtler empört und verletzt. Wenn von ſeinen Werken die Rede iſt, muß man ihm nur Dank wiſſen, daß er die übliche Schablone und bequemen Metier-Handgriffe hie und da lang genug aufgiebt, um einmal einem kurzen, aber ergreifendem Moment der Begeiſterung Raum zu laſſen. Wenn jenes erwähnte Finale den negativen Vorzug hat von Banalitäten frei gehalten zu ſein, ſo iſt in dem Zuſchnitt der Arien, Chöre, Ritornelle, Cadenzen und Orcheſtermomente deren kein Mangel. Im erſten Act ſingen die Mönche ihre C-Dur-Scala mit einer exemplariſchen Ruhe und vielem Behagen. Im letzten Act läßt der Autor, im vollſten Widerſpruche gegen die Regeln eines Trappiſtenkloſters, den Geſang der Mönche mit ſämmtlichem Blech und einem Scandal begleiten, vor welchem ſich dieſe ſchweigſamen Cönobiten höchlich entſetzen würden. Aehnliches hat bei ihm wie bei andern nichts Beſonderes zu bedeuten. Um aber gerecht zu ſein, muß man zugeſtehen, daß auf dies als gänzlich unpaſſend erſcheinende Stück, ein im guten Styl geſchriebenes Gebet folgt, wie es denn überhaupt dieſe Oper unter den Arbeiten ihres Componiſten auszeichnet, daß die vorkommenden Schwächen durch vieles Intereſſante verdeckt und aufgewogen werden.

Wo gäbe es irgend etwas ohne Fehler, Mängel und Schwachheiten? Die partheiiſchſten Bewunderer des Gott Homer mußten zuletzt doch eingeſtehen, daß der erhabene Greis manchmal ſchlummert. Möchte man behaupten wollen, daß es den großen Muſikern beſſer ergeht? Daß Gluck, Spontini und ſelbſt Mozart! immer auf gleicher Höhe bleiben? Daß einige Banalitäten oder monotone Stellen in einem Werke zum Achſelzucken über daſſelbe berechtigen? Hüte man ſich, dies Maß anlegen zu wollen, indem man ſonſt leicht Gefahr laufen könnte, allgemein und mit Recht bewunderte Werke einer Analyſe unterzogen zu ſehn, die wenig Fleiſch an den Knochen laſſen würde. Eine Kritik, welche nur die ſchwachen Seiten an Kunſtwerken hervorhöbe, würde eine ſehr zu kritiſirende ſein; ſie muß ihre Schönheiten aufſuchen. Nicht Fehlerloſigkeit macht den Werth eines Stückes aus, aber Schönheitsloſigkeit iſt ſein Verdammungsurtheil. Nur der Geiſt des Neides und der Ungerechtigkeit kann Werken die gebührende Anerkennung verſagen, die unläugbare Schönheiten enthalten, wenn auch menſchliche Unvollkommenheit ihren Antheil daran hat. Wahrhafte Inſpiration iſt nichts ſo Gewöhnliches, daß wir ſie mißachten dürften, weil wir unmittelbar daneben manchem Oberflächlichen begegnen. Von dieſem Geſichtspunkt aus betrachtet erſcheint die Favoritin als Donizetti's beſtes Werk, während es in Deutſchland gerade am ſeltenſten gegeben wird.

Die von ihm hier am öfterſten gehörten Opern ſind: Lucia, die einige der glücklichſten Motive Donizetti's enthält, nichts deſtoweniger in ſeiner Weiſe leichtfertig, pacotillenartig zuſammengeſtoppelt iſt; der Textfabrikant hat eine der rührendſten Erzählungen Walter Scott's nicht nur in ſeeniſche Gemeinplätze überſetzt, er hat eine zum Erfolg der Oper allerdings weſentlich beitragende Scene zugefügt, die aber für jeden geläuterten Geſchmack etwas Widerwärtiges hat. So wie das Trema Byzancia, aus Beliſar, eine längere Zeit in großem Anſehen ſtehende Tenorarie, bereits dem Gebiet der Lächerlichkeit verfallen iſt, ſo wird das Maledetta-Geheul des Edgardo als der Ausdruck rohſter Brutalität, früher oder ſpäter daſſelbe Schickſal haben. Gewiß konnte der feine ſchottiſche Dichter nie daran denken, den ſtolzen verliebten Ravenswood ein ſchwaches, zagendes Mädchen ſo ungeſchlacht überfallen zu laſſen. So geberdet ſich ein Liebender, kein Ritter. Aber Maledetta! — Cabaletta! Eins mußte auf's andere folgen, das iſt Libretto-Logik! Lucrezia, auf gleichem muſikaliſchen Niveau gehalten, wie die obengenannte Oper, nur daß der draſtiſchere Stoff ſelbſt ſchon ein ſtärkeres Auftragen der Farben bedingte. Des franzöſiſchen Autors dichteriſche Durchführung iſt auch hier zu Gunſten des nöthigen Opernunfugs gehörig verſtümmelt. Die aus Victor Hugo's Drama entnommenen Situationen, von allen Motivirungen entkleidet, die den Zuſchauer dort allmälig auf ſchreckliche Begebenheiten und unnatürliche Gefühle vorbereiten, bleiben nur eine Aneinanderreihung von ſittlich empörenden, gräßlichen Scenen. Anna Bolena und Marino Faliero, die einige berühmte Concertnummern enthalten. Don Sebaſtian, deſſen abſichtliche Sorgfältigkeit in der Ausführung kalt bleibt und kalt läßt. Beliſar, deſſen häufig tremolirtes Tenortrema den äſthetiſchen Sünder Donizetti in ein gewaltiges Tremor vor dem Richterſtuhl der zürnendem Muſe verſetzen mag. Linda, über deren Fadheit ſich eben auch nur Fades ſagen ließe. Der Liebestrank, der viel Zuckerwaſſer aber wenig Elexier enthält. Don Pasquale, eine amuſante opera buffa. Die Regimentstochter — halt! Präſentirts Gewehr! Liebhaber vor!

Kenner hinter die Fronte! Dies Meisterwerk rühmt sich höherer Protection als der kritischen, es hat den ganzen Areopag der Theatercassirer für sich, die doch gewiß die Würde der gesammten Aristarchen bei weitem aufwiegen, und die uns leicht wie einen Sanct Stephanus behandeln möchten, wenn wir uns unterfingen, den Succeß dieser Oper zu verdächtigen, welche doch zwei großen Sängerinnen Veranlassung zu einem Wettstreit gab, wer im equivoken Costüm und Spiel der Titelrolle mit größerer Keuschheit die Trommel zu rühren verstünde, ob Jungfrau oder Mutter: das war ein Gaudium für keusche und unkeusche Zuschauer; das machte Einnahme, darauf konnte man erhöhte Preise setzen! — Es ist nicht überraschend, daß man unter den citirten Werken den Furioso vermißt, aus dem nur eine einzige Romanze den frühen Tod der Oper überlebte, so wie die Parisina, die ihr Furore in Italien der Frl. Ungher verdankt, oder Maria di Rohan, Tasso und Andere, denn man kann sich denken, daß flüchtig skizzirte Sujets, die mit einer schnell erfundenen und immer eilig ausgeführten Musik übertüncht sind, in einem Lande wo man ernstere Anforderungen stellt, nicht gefallen können. Wenn man aber in Deutschland alle exotischen musikalischen Productionen in landesüblicher Sprache einführt, wenn die mittelmäßigsten Componisten aller angrenzenden Königreiche die beste Aussicht haben, sich hier auf dem Zettel zu lesen, gespielt und beklatscht zu werden, so daß wenn China sich eines Componisten rühmen könnte, dieser die sicherste Hoffnung hätte, sich alsbald bei uns zu acclimatsiren, so geschieht dies eben um des Geschehens willen und man verfährt so empirisch in der Wahl solcher Aufführungen, daß oft die besten Werke bekannter Autoren übersehen oder vernachlässigt werden, wie Tell und Graf Ory von Rossini, oder die Oper, der wir diesen Artikel widmen.

Die Kunst entwickelt sich nach zwei Richtungen, in Paralellinien auf den deutschen Bühnen, deren eine mit spärlich gesäeten, schönen einheimischen Werken bepflanzt ist, die von den Musikern hochgeschätzt werden, während die Andere von fremden Compositionen wimmelt, die die Menge anziehen, deren Beurtheilungen und Anerkennung aber die Sachkundigen verschmähen. Diese protestiren absichtlich mit oft outrirter Verachtung gegen alle ausländische Productionen und man möchte fast glauben, diese ausschließliche Vorliebe für Werke nationaler Meister strafe das Sprichwort Lügen, daß ein Prophet in seinem Vaterlande nichts gälte, nähme man nicht zu höherem Erstaunen plötzlich wahr: daß Werke, die noch viel inniger als andere von dem Hauch nationalen Geistes durchweht, ja so recht im Schatten der tausendjährigen Velleda Eiche aufgeblüht sind, von dieser Gruppe Puritaner auch in Bann und Acht gethan werden, Vorurtheilen zu Liebe, die unter anderen Cultur-Verhältnissen, Richtungen und Ideengang groß und stark geworden sind. Welche Inconsequenzen! Welch seltsames Gewirre von Widersprüchen! — Dieselben Künstler und Sachverständigen, die jeden Federstrich deutscher Kunstpatriarchen bis in den siebenten Himmel erheben, sträuben sich eigensinnig gegen Anerkennung von Werken, die mit Kronen und Waffen des Geistes und der Seele gewappnet aus dem Haupte des deutschen Genius hervortreten. Aber eben weil sie ihren eigenen Gesichtspunkt beschränkt, ihren Horizont begränzt haben, weil sie sich mit einer anderen Denk- und Gefühlsweise als der ihrigen nicht identificiren gewollt, sehen sie zuletzt ihre eigene Gottheit, so zu sagen, nur noch im Profil. Sie vertiefen sich vor einigen Erzeugnissen nationaler Muse, vor einzelnen Seiten derselben, so gänzlich in Bewunderung, daß sie für Alle anderen blind werden. Sie treiben eine Art Fetischdienst, der ihren eigenen Cultus beeinträchtigt, und ihn eher wie Aberglauben denn als Ueberzeugung erscheinen läßt. Gewisse Namen werden dann auf Altäre geschrieben, ihre Apotheose feierlich decretirt, und daß man sich ja hüte von diesen Göttern wie von Menschen zu reden, den Ursachen ihrer Bedeutsamkeit nachzuforschen, den Ursprung ihrer Vorzüge, den Grund ihrer Schwächen, den Wirkungen ihres Einflusses auf die Spur kommen zu wollen, oder etwa mit den Bedingungen, die über der Weise ihres künstlerischen Daseins obgewaltet, auch die entschleiern zu wollen, welche die Entfaltung ihres Genius begünstigt oder gehemmt haben! Auf der Basis fictiver Piedestale stellt man sie als Säulen des Herkules hin und ruft so eine natürliche Reaction gegen sie hervor, da die Kunst in ihrem unaufhörlichen Fortschreiten keine Grenzgötter kennt, und Niemand den Fluthen des Geistes zuzurufen vermag: „Bis hierher und nicht weiter!" — Nachdem sie sich mit einigen verstorbenen Meistern (den todt zu sein ist conditio sine qua non um unter die Zahl ihrer Götter aufgenommen zu werden) gänzlich identificirt haben, würdigen diese Künstler und ernsten Kenner Alles Nichtdeutsche kaum eines Blickes, und Gerechtigkeit wird ihnen eine zu schwere Tugend gegen Solche, die unter anderem Himmel, in anderem physischen und moralischen Clima, in anderem Modus gesungen haben. Sinn und Form fremder Schulen bleibt ihnen gänzlich verschlossen und es gebricht ihnen somit an jeder Empfänglichkeit dafür. Es giebt namhafte Kritiker, die es nicht unter ihrer Würde finden, ihre Zeit der Analyse mittelmäßiger contrapunktischer Bemühungen zu widmen, falls sie nur in dem von ihnen gebilligten Styl geschrieben sind, oder die blassesten Nachahmungen gerade der blassesten Werke irgend eines Meisters ihrer conventionellen Walhalla enthalten und dagegen Werke wie Puppen-

spiel behandeln, die einer gewissen Geschmacksrichtung nicht zusagen mögen, denen man aber lebendige und lebensvolle Eigenschaften nicht absprechen kann — mögen sie auch über den Rhein herkommen.

Das Publikum gesteht sich selbst gern ein, daß es nicht hinreichend tiefer Kenner ist und sein mag, um sich zu ausschließlichem Anhören von Mozart, Beethoven und Weber zu verurtheilen; dabei entscheidet es über Tod und Leben der Kasse und will sich an allem amüsiren, was Paris, London und Mailand amüsirt. Ohne Urtheilsfähigkeit über den Kunstwerth der verschiedenen Werke, hört es im Grunde Alles mit derselben Gleichgültigkeit und läßt sich durch eine Menge Kleinigkeiten zum Applaus bewegen, die der Aufmerksamkeit entgehen, von denen man übrigens eine Sammlung voll lehrreicher Thatsachen und pikanter Anekdoten unter einer Darstellung der verschiedenen Ursachen von Operuerfolgen rubricireu könnte. Vielleicht trägt das Publikum daran geringere Schuld, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Da es ihm an competenter, leitender Hand fehlt, läßt es sich auf gut Glück, auf Gerathewohl hin von Nebenumständen bestimmen. Das hübsche Costüm einer hübschen Sängerin, eine neue Decoration, herauschwimmende Feen, ein Kirchhof oder ein Ballet entscheiden dann ganz natürlich über die Anzahl von Vorstellungen, die eine Oper erleben wird, wenn sie auf den schaukelnden Wellen der Mode heranfegelt. Wie sollte auch der Geschmack des Publikums gebildeter sein? In unserer Zeit halten es weder Directoren noch berühmte Sänger noch Kapellmeister für ihre Pflicht, dem Publikum Dinge von wirklichem innern Werth zu bieten und noch weniger ihm Gelegenheit zu geben, die Werke besser verstehen zu lernen, die es nicht gleich von Anfang beklatscht; sie gleichen oft solchen Prinzen-Erziehern, die den Launen ihrer Zöglinge nachgeben, statt sie zu zügeln, indem sie den unvernünftigsten Caprieen des Publikums willfahren. Nur selten nehmen sie einmal einen Anlauf, Werke die das genaueste Studium, die die gewissenhafteste Sorgfalt erfordern, in halbwegs genügender Weise zur Aufführung zu bringen; in der Regel dreschen sie so recht gemüthlich alles schon gedroschene Stroh, geben nach ihrem bon plaisir alles Plaisirliche, was anderswo Aufsehen erregt oder was irgend einem Künstler, der Einnahmen bringt, in den Sinn kommt zur Mode zu machen. Wie vermöchte man unter solchen Verhältnissen aus dem Erfolg eines Werkes in Deutschland auf seinen Werth zu schließen?

Nach unserm Dafürhalten ist die bedauerliche Trennung zwischen den Kunstverständigen und dem großen Publikum ein ernstliches Uebel, welches allmälig den verderblichsten Einfluß auf die Kunst in Deutschland üben kann. Sie läßt sich größtentheils der vorgefaßten und ungerechten Verächtlichkeit Schuld geben, mit welchem die gebildeten Musiker durch grollendes Schweigen sich für die Erfolge rächen, die fremden Werken zu Theil werden und es nicht über ihre Einseitigkeit gewinnen können, den besseren unter ihnen das gebührende Lob zu spenden, um die minder guten Erzeugnisse eines Styls und von Autoren abzuwenden, deren Studium an und für sich man nicht versäumen sollte und deren Aufrechthaltung für das Theater unter mehr als einer Beziehung nothwendig ist.

Schweizerbriefe.

Das sechste eidgenössische Sängerfest.

Winterthur, d. 3. p. F.

Erster Brief: Neue Aera. Wegelagernder Löwe. Unser Stolz. Sängerkrieg. Es wird viel Fest gezogen. Mangel an Reden wegen Ueberfluß an Rede. Donnerwetterstyl. Concertprogramm. Es wird halt langweilig. Jupiter und mehr als eine Danae. Preisvertheilung. Reden ohne Worte. Schluß.

Obiges mystische Datum, verehrter Freund, heißt vollständig: „am 3ten Tage post Festum", und wird damit der 20ste Juli alter Zeitrechnung bezeichnet. Denn daß wir nach dem Ereigniß, das in und neben unseren Mauern, oder deren Ueberresten, stattfand, mit der üblichen Zeitrechnung völlig brechen müssen, leuchtet ein. Angelangt auf solcher Höhe, müssen wir die Rechnung von Christi Geburt als einen viel zu überwundenen Standpunkt einfach ablehnen, zumal dieselbe noch nicht einmal völlig festgestellt, also mehr ein Schwankpunkt ist. Dagegen „unser Fest!" o, jedes Kind weiß, wenn es stattfand und es wird fortleben in unserm Gedächtniß von Aeonen zu Aeonen, von Epigonen zu Epigonen. Sonach zerfällt die Geschichte des Kosmos fortan in eine a parte ante oder vorfestliche, welche ihre Daten natürlich rückwärts rechnet, und in eine a parte post, welche vorwärts zählt. Die beiden Festtage selbst werden natürlich nicht gezählt; sie stehen einfach fest als das Gewordene an sich, und gleichen dem rück- und vorwärtsblickenden Januskopfe. Nach also festgestellter Grundlage beginne ich meine chronographischen Aufzeichnungen, in denen ich zuerst in plastisch-drastisch-dramatischer Anschaulichkeit und chronikalischer Gedrängtheit das rein Historische des Festes vor Augen führe, und später mit diskutiver Einläßlichkeit und paulskirchlicher Gründlichkeit die soeiale, na-

tionale und artistische Bedeutsamkeit desselben „durchsprechе". — Samstag, d. 1sten a. F. neuer, d. 15ten Juli alter Rechnung: Einholung der eidgenössischen Fahne. Sie hat, von Basel kommend, in Zürich übernachtet und dringt mit ihrem Generalstab und imponirender Escorte gegen Winterthur vor, von wo aus ihr gleichzeitig der neue Stab entgegen rückt. Was Wunder daß sie mittewegs zusammenstosen? Zufällig entdeckt man einen beutelustigen, am Wege lagernden Löwen, gegen welchen sich sofort der gemeinsame Angriff richtet. Kurz aber entscheidend ist der Kampf. Wenige Minuten — und verschwunden ist Mann und Maus; aber das Ungeheuer liegt noch da in stiller Größe und suchet, wen es verschlinge. Aber in seinen Eingeweiden da knurrt es und surrt es, da grollt es und rollt es; doch nicht lange, da speit das doppelt geöffnete Haus (es ist hier bekanntlich vom Gasthof „zum Löwen" die Rede) die zwei Comitéen auf einmal aus. Und fort geht es nach Winterthur, wo uns *) die obligatorischen 22 Kanonenschüsse und die Festmusik begrüßen. Spalier der Kadetten. Festzug in die geschmückte Stadt. Viel Sängervolk ist schon da, anderes kommt. Abends erstes Festvergnügen in der Festhalle. Ich spreche da ein großes Wort gelassen aus. „Festhalle, Sängerhalle, Sängerkirche" so heißt das Ziel vielmonatlicher Bestrebungen, Kämpfe, Zeichnungen, Rechnungen, das Resultat vieler Gedanken und noch mehrer Franken — kurz „unser Stolz". Es ist dies ein architectonisches Kunstwerk, nur von Holz, aber groß und schön genug um 6—7000 singende, hörende, essende, trinkende, jubelnde, jedenfalls aber glückliche Menschen zu fassen. Die tiefere, festgeschichtliche Bedeutung des besagten „Stolzes" enthülle ich Ihnen später, jetzt aber halten Sie einen erhitzten Chronisten nicht auf in seinem Fluge. Erster Festtag. 6 Uhr: 11 Kanonenschüsse; 10 Uhr: Festzug vom Rathhaus in den obigen „Stolz"; daselbst Uebernahme und Uebergabe der Fahne unter Gesang und den Reden der beiden Präsidenten, welche durch eindringliche Rücksichtnahme auf den Ernst der Zeit tiefen Eindruck machten; 12 Uhr Mittagsmahl, dann Festzug, während dessen die Speisehalle zur Arena sich umgestaltet, auf welcher nunmehr einer der Sängerkriege beginnt, wie sie bei heutigen Sängerfesten bereits eine unentbehrliche Zugabe geworden, aber wohl kaum irgendwo wie in der Schweiz zu einer so systematischen Ausbildung und vor Allem zu so bedrohlicher Ausdehnung gediehen sind, daß man mit dem Ausdruck „unvermeidliches Uebel" ihnen kein Unrecht mehr anthut. Neunzehn wettsingende Vereine waren auf dem Kampfplatz erschienen, von denen etwa ein Drittheil vorzüglich, die übrigen in allen Abstufungen herab bis zur Unbedeutenheit sangen. Am wenigsten befriedigte die Wahl der gesungenen Stücke, welche größtentheils keine günstige Meinung von der Geschmacksbildung der Vereine erwecken konnte. Nach beendigtem Kampf, Festzug in die Stadt. Es wird viel Fest gezogen, wie Sie sehr richtig bemerken.. In der That diese Aufzüge, denen die zahlreichen ein-, zwei-, dreifarbigen Armbinden und sonstige Decorationen der Chargirten der letztfestlichen und der jetztfestlichen Comitéen, sowie die unzähligen Fahnen einen recht heiteren Festanstrich gaben, sind ein wesentliches Element der eidgenössischen Sängerfeste. Abends allgemeiner Festjubel in der Halle — und welcher! Von Rede halten keine Rede, das Unentbehrlichste in diesem Fache hatte man beim Mittagsessen halb und halb eingeschmuggelt. — Zweiter Festtag. 6 Uhr: die restirenden 11 Schüsse; ½7 Uhr Orgelspiel in der Kirche, welche für die Gesang-Aufführungen leider zu klein sich erwiesen hatte. Daß bei solcher Gelegenheit keine Krebs'sche Fuge oder Kirnberger'scher Ringelcanon gespielt wird, können Sie denken. Ueberhaupt können Sie in der Schweiz einen besonderen Nationalorgelstyl hören, bei welchem Kuhreigen, Lawinenrollen und Donnerwetter Hauptingredienzien sind. Noch hat man in den Schweizer Kirchen nicht viele, aber meist große und schöne Orgelwerke, und diese will man vor allen Dingen hören; der Organist muß so spielen, daß man die 30000 Franken, die sie gekostet, heraushört; er muß also alle die schönen Register in bunter Reihe vorführen. Und was wollen Sie auch allen jenen blasirten Durchreisenden, die gar nichts anderes, als irgend etwas Wunderliches anstaunen wollen, was sie daheim nicht haben, Anderes vorspielen? Doch zurück zu unserm Festspiel. Th. Kirchner weiß von jenem beliebten Kram so viel, als ein ehrenhafter Künstler darf, auszuwählen, es mit soviel wahrhaft Schönem und Werthvollem zu verschmelzen, und das Ganze durch reiche Phantasie und edlen Geschmack so in freie, doch gerundete Formen zu fassen, daß man gern den Eindrücken sich hingebend nicht weiter grübelnd bedenkt, daß dieß alles keine Sonate, kein Trio, kein Adagio, kein Allegro, sondern alles — eben Musik ist. 8 Uhr Hauptprobe, 11 Uhr Verhandlungen der Generalversammlung. Diese sind so wichtig und für das künftige Festwesen maßgebend, daß ich mich darüber in einem eigenen Briefe auslassen muß. 12 Uhr; Mittagessen, 2 Uhr: Festzug zur Hauptaufführung. Die Sängerbühne ist so zahlreich besetzt, wie wohl noch kaum bei einem früheren Feste. Die Aufführung war unter C. Methfessel's Leitung durchweg wohl-

*) Der Herr Briefsteller scheint sich hier, gleich St. Lucas in der Apostelgeschichte, als Mitbetheiligter zu verrathen; dann erregt es aber fast Bedenken, daß er über das Surren und Rollen u. s. w. so leicht hinwegschlüpft.

Anm. des Correctors.

gelungen, und insbesondere ist die Präcision mit Rücksicht auf die große verschiedenartige Masse und die eine Probe besonders anerkennenswerth. Die Zeitmaaße wollte man zum Theil verlangsamt finden. Ich kann darin nur etwas von der Größe des Chores Gebotenes finden, namentlich bei einigen offenbar zunächst nur für kleinere Chöre berechneten Stücken. Die Auswahl der Stücke war wie sie bei solchen Festen eben zu sein pflegt. Auch hierin ist ein Fortschritt in der Generalversammlung angebahnt, worauf ich später zurückkomme. Es wurden Gesänge von Beethoven, Mendelssohn, Kreutzer, Nägeli, Gade, Schnyder v. Wartensee, E. Methfessel, Berner, André, Abt, Häser, Greger vorgetragen. Ein Paar Stunden lang nichts als Männerlieder zu hören, die nicht einmal in irgend einem das Interesse anregenden Zusammenhange stehen, das wird halt endlich langweilig. Am auffallendsten war dies am ersten Tag bei den Wettgesängen, wo einzig die Kampfrichter zu beneiden waren, die in ihren Tabellen und Zahlen eine ermunternde Nebenbeschäftigung hatten; auch brachte ein frischer Regenschauer einiges Leben in das Ganze, der, wie Jupiter zur Danae, durch das Dach sich herein zu schmuggeln wußte auf die Hüte der Damen, wenn auch nicht — doch ich schweife wohl ab. — Nach der Hauptaufführung Festzug zur Preisvertheilung. Es ist dies der letzte öffentliche und überhaupt nächst der Fahnenübergabe der feierlichste Festact, der im Beisein einer unerhörten Menschenmenge stattfand. Die Urtheilsverkündung geschieht vom Präsidenten des Kampfgerichts, Schnyder v. Wartensee, der mit seinen humoristischen Reden und ganzer Persönlichkeit ebenfalls eine wesentliche Erscheinung bei den schweizerischen Sängerfesten geworden ist. Gekrönte Preise wurden sechs zuerkannt, den Vereinen von Zürich, Basel, St. Gallen, Luzern, Chur. Die übrigen dreizehn erhielten nicht nur alle in verschiedener Abstufung Gaben, meist silberne Pokale, sondern es waren so viel Gaben von allen Seiten eingegangen, daß man nicht blos die ersten Preise verdoppeln, sondern auch anderweit Gaben vertheilen konnte. So erhielt die Stuttgarter Liedertafel, welche, wie schon in Basel, so auch hier mit einem Festgruß und Festgeschenk erschienen war, ein schönes Trinkhorn, ferner wurden der Festpräsident, der Musikdirector, der Kampfgerichtspräsident, der Winterthurer Männerchor mit Festgaben bedacht. Das ist ja recht gut, sagen Sie? Nein! sag ich — aber ich sags Ihnen erst morgen, warum das, und wie so? — Nur soviel heute: Abends Festschlußjubel. Einige versuchen zu reden, selbst Schnyder's weißgelocktes Haupt taucht auf aus dem wogenden Gesichtermeer. Er steht auf einem Tisch und harangirt nach Möglichkeit die Umstehenden, wird aber eben auch nur von diesen verstanden. Auf einem andern Tische steht ein gescheider Kerl; Mienenspiel, Mundbewegung, Gestikulation deuten auf eine extravagante Rede; in der That aber sagt er keinen Laut. Die Nächsten jubeln über den Spaß, die Entfernteren jubeln ganz ernsthaft mit und passen nur bis der Redner den Becher an die Lippen setzt, um ein erderschütterndes „Hoch!" anzustimmen. Endlich Festschluß. Wann? — Die Uhr schlägt keinem Glücklichen!

Morgen mehr von Ihrem D z.

Das Stiftungsfest

der Niederländischen Musikgesellschaft,

gefeiert zu Rotterdam am 13ten, 14ten und 15ten Juli 1854.

Von Gustav Flügel.

(Fortsetzung u. Schluß.)

II.

Sämmtliche Proben und Fest-Aufführungen fanden in der 200 Fuß langen, 90 F. tiefen und 52 F. hohen, eigens zu diesem Zwecke erbauten prächtigen Tonhalle, an der Maas und in der Nähe des wirklich königlichen Yachtclub-Gebäudes, statt; sie trug statt des Daches eine Glasdecke. Abends wurde sie mit Gas glänzend erleuchtet. In Mitten der Wand des Haupt-Einganges stand die Jahreszahl 1829, darunter in goldenen Lettern: „Hulde aan den Stechter". Dem Haupt-Eingange gegenüber war die Tonbühne in angemessener Erhöhung angebracht; in Mitten dieser Wand die Jahreszahl 1854, die 25jährige Stiftungsfeier andeutend und beide Jahreszahlen mit Emblemen umgeben. Neun Eingänge führten zu dem Zuhörer-Raume, der zu beiden Seiten des Hauptganges mit numerirten Sitzen angefüllt war. Schon von außen war eine Uebersicht der Nummern zu den Sperrsitzen gegeben; kurz: die Ordnung war in jeder Beziehung musterhaft. Ueber dem Haupt-Eingange stand in goldenen Buchstaben der Name „Beethoven". Ueber den Eingangsthüren zur Linken: Mendelssohn, Cherubini, Haydn und Bach; zur Rechten: Fr. Schubert, v. Weber, Mozart und Händel.

Ueber die Aufstellung der Chöre und des Orchesters ließe sich rechten. Die Tonbühne erhob sich nicht amphitheatralisch, und dadurch kamen Chor und Orchester auf ziemlich gleiches Niveau zu stehen. Günstiger wäre die Aufstellung gewesen, wenn das Orchester bis zur Jahreszahl „1854" amphitheatralisch sich erhoben hätte und die Chöre etwas mehr seitwärts, dem Publikum zugewendet, wären aufgestellt worden. Hier sangen sie fast gegen einander und daher mochte

es kommen, daß der circa 700 Personen starke Chor und die 200 Instrumentalisten nicht eine so überwältigende Wirkung hervorbrachten, wie man sie von einer so großen Masse (außer einem Deutschen, lauter Holländer) erwartet hätte. Aber, man erwäge auch den ungeheuren Raum. — Nachdem am Montag den 10ten Juli, Morgens 8 Uhr, der Namensaufruf sämmtlicher Orchester-Mitglieder, behufs Kartenaustheilung, beendet und jedem Orchestermitgliede seine Stelle angewiesen war, ließ Verhulst, nach einer kurzen Anrede die Instrumente einzeln, der Reihe nach einstimmen, vom Streichquartett (zunächst den Violinen) bis zu den Pauken, (die leider sehr abfielen, denn sie klangen topfartig) um die möglichste Reinheit zu erzielen, eine Maxime, die Nachahmung verdient, besonders bei einem so großen, combinirten Orchester. — Das Schwierigste wurde zuerst in Angriff genommen: der letzte Satz der 9ten Symphonie. Verhulst hat anfangs Taet für Taet, ja sogar einzelne Noten zehn bis funfzehn Mal wiederholen lassen und es hat etwas gekostet, ehe die Bässe in den Recitativen so „attaquirten", wie es sein muß. Die Violinen hätten noch mehr hervortreten können; die Blas-Instrumente, außer dem zweiten Fagott, klangen sehr frisch und lieblich.

Sechs Proben waren zur 9ten Symphonie angesetzt und Verhulst hat Alles gethan, um dem Orchester seine Intentionen einzuflößen; im Einzelnen vielleicht hier und da nicht ganz in der Art und Weise, wie wir Deutsche Beethoven aufzufassen pflegen, genug: die Aufführung am dritten Festtage war in Bezug auf Chor und Orchester, eine sehr befriedigende, was man von dem Solistenpersonale, von dem später noch die Rede sein wird, leider nicht sagen kann.

Der erste Festtag brachte in würdiger Weise Händel's Oratorium „Israel in Egypten", was zu diesem Zweck nach Händel's Original Partitur von Verhulst sehr wirksam und schön instrumentirt war. Die Chöre waren in den verschiedenen Sectionen auf das Sorgfältigste einstudirt und die Gesammtleistung eine ganz vorzügliche in deutscher Sprache. Die Soli sangen: Jenny Ney, S. Offermans van Hove, C. H. Dolby, G. Roger, J. B. Pischek und C. Formes. Die HH. Pischek und Formes excellirten in dem bekannten Duett: „Der Herr ist der starke Held" und sangen es auf Verlangen da capo. Jenny Ney kam in dem Duett „Der Herr ist mein Heil" so gänzlich heraus, daß noch einmal angefangen werden mußte. Roger, der sonst so fein gebildete Sänger, spielte in den Soli der 9ten Symphonie eine wahre Verlegenheitsfigur. Formes sang in den Jahreszeiten von einem Recitative nur den Anfang und das Ende. Das muß von europäischen Gesangesberühmtheiten ausgesagt werden, die am Ende nur singen können, was sie auswendig wissen. Mögen sie immerhin die höchsten Honorare beziehen, sie sollen uns aber die Compositionen unserer deutschen Meister nicht verunehren. — Miß Dolby bestand mit Ehren; Frl. Offermans war sicher, aber ihre Stimme nicht bedeutend genug im Verhältnisse zu der wundervoll klangvollen der Jenny Ney. — Eine Fest-Ouvertüre von W. Hutschenruyter, die dem Oratorium vorausging, sprach allgemein an und war sehr interessant instrumentirt.

Haydn's Jahreszeiten wurden am zweiten Festtage, von 7 Uhr Abends ab, mit eben so großer Lust gespielt und gesungen, als angehört, bis auf den Winter, der zuletzt doch etwas einschläfernd wirkte, ähnlich wie jene Fuge: „O Fleiß, o edler Fleiß"; dagegen mußten der Jagd- und Weinchor wiederholt werden. Hannchen (Jenny Ney) und Lucas (Roger) flöteten wie Nachtigallen im Wonnemonat Mai und entzückten Jung und Alt. Auch Hr. Pischek, der den Frühling und Sommer sang, war hier ganz in seinem Element. Formes sang mit Beifall den Herbst und Winter.

Der dritte Festtag wurde Mittags 12 Uhr mit dem 145sten Psalm von J. J. H. Verhulst eröffnet. Vorher wurde dem Stifter A. C. G. Vermeulen, nach einer Ansprache des Dr. Viotta, Präsidenten der Maatschappij, die in gedrängter Kürze einen historischen Ueberblick über die Thätigkeit der Musikgesellschaft enthielt, eine werthvolle goldene Denkmünze unter Trompeten und Paukenschall feierlichst überreicht. Darauf wurde der Verhulst'sche Psalm mit steigender Liebe und Begeisterung vom Chor und Orchester ausgeführt, so daß man daraus recht wohl die Achtung und Verehrung erkennen konnte, die er in seinem ganzen Vaterlande genießt. (V.'s Eigenthümlichkeit spricht sich übrigens weit mehr in seinen Liedern und Gesängen mit holländischen Texten aus). Nach dem reich instrumentirten Schlußchore wurde der Dirigentenstuhl mit Blumenkränzen bombardirt. Frl. Ney gelang es zwar nicht den Lorbeer auf Verhulst's Haupt, wohl aber auf die Partitur des Psalmes zu bringen. Eine Schaar lieblicher Mädchen überreichte dem Fest-Dirigenten ein schönes Geschenk; Abends wurde ihm eine glänzende Serenade gebracht. Während V. auf dem Dirigentenstuhle gekrönt wurde, saßen seine betagten Eltern, schlichte Bürgersleute aus dem Haag, und sein Bruder, ein Zimmermann, mitten im zujauchzenden Publikum und weinten Thränen der Freude und des Dankes. Hierauf folgte nun die bereits oben erwähnte Beethoven'sche 9te Symphonie mit Chören, die den Abschluß des herrlichen Festes bildete oder doch bilden sollte. Denn was weiter noch folgte, bot nur dem Solistenpersonal Gelegenheit sich hören zu lassen

und dem Publikum es zu hören. Darüber berichten wir nicht.

A. Gathy's Verheißung, die er am Schlusse seines vorjährigen Aufsatzes mit den Worten ausspricht: „diese Jubelfeier verspricht ein schönes Denkblatt zu füllen in den Annalen der musikalischen Welt", ist wirklich in Erfüllung gegangen und wenn in dem ernst voran strebenden Sinne, wie bisher, und namentlich wie in den letzten zehn Jahren fortgefahren wird, so werden die Holländer, auch in Bezug auf Musik, unter den Völkern Europas bald wieder um die erste Stelle ringen. — Heil einem Volke, was seine, durch blühenden Handel erworbenen National-Reichthum letztlich dazu anwendet: den schönen Künsten und Wissenschaften zu huldigen und seine eigenen kunstbeflissenen Söhne groß zu ziehen zur eigenen Ehre und zur Ehre des Vaterlandes.

Am 12ten Juli, des Nachmittags um 2 Uhr, hielt Hr. J. A. van Eyken in der Zuiderkirche einen Orgelvortrag mit Compositionen von Mendelssohn (Sonate B-Dur und Adagio in As), Seb. Bach (Choral-Vorspiel: „Schmücke Dich o liebe Seele" und zum Schlusse dessen Phantasie und Fuge in G-Moll), van Eyken (Sonate Nr. 2 und Choral-Vorspiel „Nun ruhen alle Wälder"), Schumann (Doppel-Fuge über den Namen Bach) und Gade (Präludium in F). — Am 14ten Juli, um dieselbe Zeit, spielte in der Hauptkirche zunächst ein Hr. Sebastian aus Amsterdam auf eine nichts weniger, als glückliche Weise, der aber durch A. G. Ritter aus Magdeburg eine überraschend glückliche Wendung gegeben wurde durch den Vortrag einer Bach'schen Toccata und einer Ritter'schen freien Phantasie. Abgesehen von allen diesen Genüssen wurde mir noch die wahre Seelenfreude zu Theil, zwei meiner Dessauer Studiengenossen bei Dr. Friedrich Schneider, den feinsinnigen August Gathy aus Paris und den sehr tüchtigen G. D. Otten aus Hamburg nach einem Zeitraume von 25 Jahren wiederzusehen und alte Erinnerungen wieder aufzufrischen.

Das 25jährige Stiftungsfest der Niederländischen Musikgesellschaft zu Rotterdam wird mir für meine ganze Lebenszeit unvergeßlich bleiben.

Aus Königsberg.

V.

Wagnerbezügliches. Eine wunderhübsche Geschichte. Toni.

Andere Zeitungsscharmützel, die wohl sobald in keiner anderen Stadt lebhafter als hier vorfielen, erwähne ich nur beiläufig, weil sie rein local blieben. Doch ist eines in den hier erscheinenden „Provinzialblättern" gedruckten, auch als Broschüre herausgegebenen Aufsatzes des Gymnasialdirectors Hrn. Gotthold zu gedenken, betitelt „der Tannhäuser und seine Königsberger Aufführung" (oder doch ähnlich so). Der Verfasser ist ein hochbetagter Greis von anerkannter gediegener Musikbildung und Gelehrsamkeit. Er weist auf Vielerlei hin im Tannhäuser, was ihm als gut und nicht gut erscheint, giebt auch Wagner guten Rath, geht aber auf den eigentlichen Nerv der Sache leider nicht ein. Der Ton der Schrift ist würdig und zeigt ein Interesse an dem Gegenstande, wie es bei einem so alten Manne nur freudig überraschen kann. Von einer Menge (für mich stets sehr unterhaltender) persönlicher Angriffe in Sachen Wagner's erwähne ich nur einen, weil er nicht blos in der Zeitung, sondern auch als Plakat an den Straßenecken stand.

„Die Kreuzfahrer, oder der Alte vom Berge", Oper von Benedict, waren nämlich gegeben und von mir, als hiesigem Opernkritiker der Hartung'schen Zeitung, in ihrer ganzen Jämmerlichkeit hingestellt worden, wobei nur zu bemerken ist: daß die Oper ein Fiasco von selten entschiedener Art machte und meine kritische Expectoration im Sinne des gesammten Publikums, doch nicht in dem des Theaterdirectors war, denn dieser hatte unerhörte Kosten „wie noch nie" an die Ausstattung dieser ekeln Opernmache gewendet. — Tags nach dem Erscheinen der Kritik lese ich mit nicht geringem Vergnügen an den Straßenecken einen Anschlagzettel mit einer höchst originellen Ansprache von Seiten des Theaterdirectors Commissionsrath Arthur Woltersdorf an das Volk von Königsberg. Es hieß darin: daß ich (Schreiber dieses) es mir angelegen sein lasse „alle zur Aufführung gelangenden Opern als stümperhafte Machwerke hinzustellen, sobald solche nicht Compositionen des Hrn. Richard Wagner oder seiner Schüler sind." — „Der Theil des hiesigen Publikums, der diesen Verhältnissen näher steht, weiß ganz gut, was er von diesen Kritiken zu halten hat, für denjenigen" (heißt es wörtlich auf dem Plakat), „denen dieselben aber fern liegen, führe ich (nämlich Woltersdorf) nur an, daß Hr. Franz Liszt, als ich im vorigen Herbste zufällig mit ihm auf der Eisenbahn in Baden zusammentraf und auf die Königsberger musikalische Kritik die Rede kam, sich an seinen Begleiter wendete und zu demselben äußerte: „In Königsberg ist unsere Wagner-Propaganda gut vertreten, namentlich durch L. Köhler."

„Ist hierdurch (sagt unser Theaterdirector weiter) der Beweis geliefert, daß Hr. L. Köhler einer musikalischen Koterie mit Leib und Seele angehört und

nur in ihrem Interesse agitirt, so wird es Niemanden wundern, daß derselbe die nächste Oper, welche hier nach dem „Tannhäuser" erschien, „die Kreuzfahrer, oder: der Alte vom Berge" von Benedict, so beurtheilen mußte, wie es in Nr. 76 der Hartung'schen Zeitung geschehen ist. U. s. w. u. s. w. u. s. w." (31. März 1854. Gez. A. Woltersdorf.)

Der Effect dieser gediegenen Rede war ein durchgreifender: Allgemeines Gelächter. Ich empfing zahlreiche Gratulationen, und was ich Dahingehörendes, für mich Erfreuliches mehr hörte, verschweige ich. Hr. Woltersdorf, um seinem Zorne gehörigen Abzug zu verschaffen, öffnete noch ein anderes Gemüths-Ventil: er machte öffentlich bekannt: daß er Sorge für eine gerichtliche Belangung wegen etwaiger in meiner Kreuzfahrerkritik enthaltener Injurien tragen wolle. Das war erst der sogenannte Punkt auf's I, und ist Hrn. Woltersdorf gar nicht genug zu danken für den Lach- und Unterhaltungsstoff, welchen er der guten Stadt Königsberg durch sein humoristisches Verfahren gab. — Uebrigens ist nichts Gerichtliches erfolgt, und ich fürchte, man hat Hrn. W. davon abgerathen, denn in der That vermochte kein Jurist etwas Injuriöses oder Anstandswidriges in meinem Referat zu finden. —

Komisch und sehr schmeichelhaft für mich war es, auf solchem originellen Wege zu einem freundlichen Complimente von Franz Liszt zu kommen. Ich danke herzlich dafür und verspreche, nach Kräften mich zu bemühen, um es zu verdienen. Ferner war es komisch, daß neben dem Plakat für denselben Tag ein Theaterzettel sich befand, welcher die siebenzehnte Vorstellung des „Tannhäuser" ankündigte. Darnach mußte es klar werden, wie jene erwähnte „Koterie", der ich mit Leib und Seele angehöre, so ziemlich die ganze Stadt nebst Provinz in sich schließe, denn daß der Tannhäuser blos für mich so immer und immerfort gegeben wurde, darf ich aus Bescheidenheit nicht glauben. Merkwürdig genug sympathisiren in Sachen Tannhäuser's alle Städte Nord- und Mitteldeutschlands, denn überall fast kann man die binnen Jahresfrist erfolgte Zahl der Aufführungen mit der Ziffer 10 — alle zusammen aber kaum mit X dividiren: folglich ist das halbe Deutschland Eine große musikalische Koterie, welcher natürlich Hr. Woltersdorf und einige andere helle Köpfe gewisser Ursachen wegen möglichst fern stehen.

Ich bitte aber, unseren Woltersdorf in hohen Ehren zu halten; auch ich thue das und hege keinen Groll gegen ihn. Seit jenem Plakat gefällt er mir sogar nicht wenig. Derselbe ist ein Kunst-Industrie-Mann mit materiellen Mitteln, doch leider ohne jeden Funken von Kunstverständniß. Er liebt es, ein Theater zu leiten, und selbst aus solcher Liebe thut er der Kunst oft (natürlich ohne eigene Schuld) Gutes. Hr. Woltersdorf wendet große Summen an zwar meist kunstwidrige, doch zuweilen auch sinnige Unternehmungen.

Nach Benedict's Kreuzfahrern kam „Toni oder der Wildschütz" vom Herzog von Gotha zur Aufführung. Man muß erstaunlich flüchtig studirt haben, denn die Aufführung war mit Ausnahme einiger Ensemblepartien unter aller Würde: das Solosängerpersonal schien einen singenden Souffleur schmerzlich zu vermissen, denn man schien sich während der gehaltenen Töne öfter zu besinnen auf ein noch ungeahntes Folgendes. Auf den Pausen schien der Segen des Herrn zu ruhen, denn sie waren fruchtbar und mehreten sich, Dank sei es der glühenden Pausenphantasie der Singenden, die eine Menge frappanter Pausen-Impromptus ohne Noten (— wieder eine neue Kunstgattung „ohne" —) componirten. Hr. Kapellmstr. Witt hatte aus den Soirées musicales von Rossini die „Marinari" auserkoren als Einlage mit selbstischer Instrumentation. Das wäre also eine Einlage ohne — Sinn und Verstand. Die Oper konnte in solcher Weise unmöglich ansprechen, ganz abgesehen von dem Texte; der war nun leider auch „ohne". — Die Musik war ein Labsal auf die Kreuzfahrer, und Benedict könnte von dem Herzog von Gotha lernen, wie man selbst einer Dilettantenarbeit durch Fernhalten von feiler Speculation und bei Liebe zur Kunst (wenn auch im Nachahmen von Vorhandenem) doch eine gewisse Anmuth einverleiben kann. — Unser Opernpersonal hier namentlich herzuzählen, abgegangene und neuengagirte Mitglieder zu nennen, ist mir zu langweilig. In Frl. Haller haben wir eine geistvolle Sängerin, in Hrn. Bahrdt einen entsetzlichen Tenorschreier. Hr. Witt ist gottlob abgegangen und Hr. Marpurg als Opernkapellmeister engagirt. Frl. Johanna Wagner gastirte mit großem Erfolge.

Nun sage ich den Lesern Adieu und bitte um Vergebung, wenn ich langweilte. Vielleicht ist bereits Lohengrin mit dem Schwan auf dem Seewege hierher und wird hoffentlich nicht durch die Russen oder Napier gestört werden.

Louis Köhler.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die musikalische Saison in Baden-Baden ist in diesem Jahre mit einem Concert am 14ten Juli eröffnet worden, in welchem der Violon-

cellist und Kammervirtuos Coßmann aus Weimar, der Hornist Ernesti von der Münchner Kapelle, die HH. Bayer aus Hamburg, (Pedal-Guitarre) und Bartáy, sowie Frl. Molnar vom Nationaltheater in Pesth, mitwirkten. — Ein echtes Bade-Quodlibet im Geschmack der blasirten haute volée. — Entrée 5 Francs!

In Paris wird eine neue Sängerin, von der man bis jetzt noch Nichts gehört hatte, Frl. Donati, in Halevy's „Jüdin" auftreten.

Johanna Wagner gastirt gegenwärtig in Aachen. Sie trat am 25sten Juli zum ersten Male als Fides im „Propheten" auf. Der Tenorist Wachtel aus Hannover gab den Propheten.

In einem Triple-Concert der vereinigten Ruderdorff'schen, Laabe'schen und Sommer'schen Kapellen in Berlin kamen zum ersten Male Compositionen von Richard Wagner zur Aufführung. Das Streich-Orchester allein bestand aus 80 Mann.

In Eisenach, am Fuße der Wartburg, führte der Universitäts-Musikdirector Stade aus Jena eine Reihe von Minneliedern aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert (unter andern das Original-Bußlied des Tannhäuser) auf, welche er in einem Codex der Jenaer Bibliothek aufgefunden, mit Hülfe des Professor Lilgenkron dechiffrirt, übersetzt, und sodann vierstimmig harmonisirt hatte. Der Großherzog von Weimar und die Herzogin v. Orleans wohnten diesem seltenen Concerte bei. — Die Minnelieder werden von Stade in Weimar herausgegeben werden.

Frl. Büry ist bis jetzt in der Nachtwandlerin, in Lucia, im Don Juan und der Entführung aufgetreten, in der Nachtwandlerin bereits 17 Mal. Sie ist der Liebling des Londoner Publikums, wird bei jedem Auftreten wiederholt gerufen und singt niemals, ohne eine oder zwei Nummern repetiren zu müssen.

Frl. Hefner aus München hat in Wien kein Engagement gefunden, wie wir in voriger Nummer berichteten. Sie hat im Gegentheil dort nicht gefallen.

In Homburg concertiren Frau Anna de la Grange und der aus Amerika zurückgekehrte Pianist Alfred Jaell.

Kapellmeister Mayer aus Stettin ist in München an die Stelle des nach Hamburg abgegangenen Musikdirector Ignaz Lachner getreten.

Musikfeste, Aufführungen. Für die Zeit der Münchener Industrie-Ausstellung ist vom 1sten August an, durch Dingelstedt im Odeon noch ein besonderes Theater für die komische Oper und das feine Lustspiel errichtet worden. Diese Idee ist eine äußerst glückliche, und wir sind auf das Repertoir der komischen Oper gespannt. — Hieran soll sich noch eine große musikalische Feier schließen, deren Inhalt aus drei bis vier Concerten der vorzüglichsten älteren und neueren Musikwerke für Gesang und Orchester, und aus ebensoviel Vorstellungen classischer Opern bestehen wird. — Man erwartet mit Recht, daß dieses Fest, wie alle großen musikalischen Aufführungen, unter dem zahlreich versammelten Publikum noch größern Anklang finden wird, als das Gesammtgastspiel deutscher Schauspieler im Drama, welches leider nicht von den erwarteten äußeren Erfolgen begleitet war, obgleich die künstlerischen Resultate vorzüglich waren.

Die Aufführung des Lohengrin in Riga, welche in den nächsten Tagen erwartet wurde, mußte wegen plötzlicher Entlassung der ersten Sängerin bis zum Herbst verschoben werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Hugo Ulrich arbeitet an einer ernsten Oper, zu der Max Ring den Text geschrieben hat.

Aug. Schäffer componirt eine dreiactige komische Oper „Zum goldenen Kreuz" nach einem Text von Rud. Löwenstein.

Joachim Raff's zweite Oper „Simson", deren Text ebenso wie der des „König Alfred" von ihm selbst gedichtet ist, geht ihrer Vollendung entgegen. Der Text ist poetisch, einheitlich und mit historischer Treue behandelt, und reich an dramatischen und musikalischen Schönheiten. Der Einfluß des „Tannhäuser" ist nicht zu verkennen, so verschieden auch der Stoff an sich und selbst die dichterische Auffassung ist, da Raff das Wunder im Simson auf natürlichem Wege löst. Daß Raff sich direct nach Wagner gebildet hat und diesem künstlerisch nachstrebt, ist höchst ehrenvoll, da er somit der Erste ist, welcher die Wagner'schen Intentionen seiner Individualität gemäß practisch weiterbildet.

Auszeichnungen, Beförderungen. An die Stelle des, von der Leitung der Leipziger Oper zurückgetretenen Kapellmeister Rietz, ist der Musikdirector Wilt aus Königsberg berufen worden. — Eine Charakteristik desselben hat Louis Köhler von Königsberg aus bereits in Nr. 4 dieser Blätter gegeben. — „Du stolzes Leipzig, freue Dich!" —

Musikalische Novitäten. Von Johannes Brahms wird in nächster Zeit in Leipzig ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, sowie sein drittes Liederheft erscheinen. Wir werden demnächst auf die bis jetzt erschienenen Werke desselben ausführlicher zurückkommen.

Von J. Raff erscheint in nächster Zeit eine große Sonate für Clavier und Violine in vier Sätzen (Laub gewidmet).

Bei C. F. Kahnt in Leipzig erscheint von jetzt an ein „Repertorium für deutschen Männergesang" herausgegeben von H. Langer, Director des Paulliner Gesangvereines zu Leipzig. Das erste Heft liegt bereits vor und enthält Composition von Rietz, Schleinitz, Gade, Langer, Voigt. Das Unternehmen verspricht, bei der kundigen Leitung des Herausgebers, interessant zu werden, und wir machen Gesangsvereine darauf aufmerksam.

Literarische Notizen. Hofmann v. Fallersleben hat bei Rümpler in Hannover einen neuen Band Gedichte, „Lieder aus Weimar" herausgegeben, welche Franz Liszt gewidmet sind.

Von den „Recensionen und allgemeinen Bemerkungen über Theater und Musik" ist jetzt in Wien der fünfte Band erschienen. — Fünf Bände Recensionen, die gekauft, gelesen und sogar gelobt werden, sind eine rare Erscheinung! Der Verfasser blieb bis jetzt in Wien so völlig unbekannt, daß man nicht einmal vermuthen kann, wer der kühne und glückliche Recensent sein mag. Wir fürchten, daß sein Beispiel sehr viele und unglückliche Nachahmungen zu Tage fördert!

In New-York erschienen: „Musical letters from abroad; including detailed accounts of the Birmingham, Norwich and Düsseldorf musical festivals of 1852 by Lowell Mason." (Musikalische Briefe aus der Fremde, mit detaillirten Berichten über die Musikfeste von Birmingham, Norwich und Düsseldorf im Jahre 1852, von L. Mason). — Hr. Mason, ein mit den musikalischen Verhältnissen Deutschlands genau vertrauter amerikanischer Künstler, hat hier seine Beobachtungen niedergelegt, die er auf seinen Kunstreisen gemacht hat. Er ist ein großer Verehrer von Schumann, und spricht mit Begeisterung von der neuesten musikalischen Richtung in Deutschland. Dieses Buch, das wir mit Freuden begrüßen, ist ein neuer Beweis von der künstlerischen Sympathie und dem musikalischen Verständniß, welches uns Amerika mehr und mehr entgegenbringt. Wir werden einige Auszüge daraus später mittheilen.

Vor einiger Zeit erschien in England ein ähnliches Werk von Chorley, betitelt: „Modern german Music". Es ist im englischen, d. h. entgegengesetzten Sinne, wenn auch noch ziemlich „gemäßigt" abgefaßt. Chorley stellt natürlich Mendelssohn in den Vordergrund, und findet folglich in England großen Anklang.

Vermischtes.

Allen Freunden Wagner's können wir die wichtige Mittheilung machen, daß der erste Abend aus dem großen „Nibelungenring" — das Rheingold — bereits vollendet ist.

In Paris wird die neue „Academie impérisle de musique" in den ersten Tagen des August eröffnet werden.

In München hatte man die löbliche Gewohnheit, jedesmal zum Frohnleichnamsfeste im Hoftheater Meyerbeer's „Prophet" zu geben. In diesem Jahre wurde aber auf Ersuchen der entrüsteten Geistlichkeit dem Hrn. Intendanten diese zarte Aufmerksamkeit höflichst untersagt.

Die Directoren der vereinigten Theater Hamburgs, die HH. Maurice und Wurda, haben ihre Zahlungen eingestellt. Den Mitgliedern wurde der Vorschlag gemacht, vom 1sten August bis April 1855 auf Theilung der Einnahme zu spielen, worauf diese jedoch nicht eingingen.

Das, unter der Aegide des Intendanten v. Gall entstandene, und von E. Zoller redigirte „Central-Organ für deutsche Bühnen", hat wegen Mangel an Abonnenten am 30sten Juni zu erscheinen aufgehört! — — Wie Wigand's „Jahrbücher" kürzlich sehr treffend bemerkten, war dieses „Centralorgan" nur das für die Bühnenvorsteher, was der Eberhard'sche Polizei-Anzeiger für die Polizeivorsteher ist. In diesem Sinne war z. B. der, auch in diesen Blättern gehörig „gewürdigte" Artikel: „die Tann- und Tollhäusler" abgefaßt, der berüchtigt hätte werden können, wenn er nicht gar zu albern gewesen wäre. — Das Central-Organ hat zwei Jahre bestanden und gar Nichts erreicht, weder geschadet noch genützt; es ist spurlos hinüber gegangen in jene bessere Welt der Makulatur und Lumpen, wo schon manches edle „Blatt" ruht, und noch manches zur Ruhe gebracht werden wird. —

Die Dresdener Musikchöre unter Direction von Hüner fürst. Kunze und Hartung bemühen sich in neuerer Zeit, die Compositionen von Berlioz und Wagner nach Kräften populär zu machen. Wenn die von ihnen veranstalteten Aufführungen auch in mehr als einer Hinsicht, namentlich wegen mangelhafter Besetzung, Vieles zu wünschen übrig lassen, so ist dieses Streben nach Fortschritt doch immer anzuerkennen, zumal durch diese Aufführungen, die sich fast täglich auf der Brühl'schen Terasse, im Linke'schen Bade und großen Garten abwechselnd wiederholen, der offenbarste Beweis geliefert wird, wie schnell die Musik dieser Meister im Volk sich zu verbreiten und Wurzel zu fassen beginnt. — Seit Berlioz letzter Anwesenheit in Dresden sind seine Ouvertüre „zum römischen Carneval", sein ungarischer Marsch aus „Faust" und der Hirtenchor aus der „Flucht nach Egypten", fast stehende Repertoirstücke geworden. — Da ferner Wagner's „Lohengrin" dem Dresdener Publikum leider für immer verschlossen ist, so geben die Programme der Musikchöre aus „Lohengrin" eine möglichst reiche Auswahl — freilich nur eine sehr geringe Entschädigung! Man hörte in Dresden bis jetzt: das erste Finale; Männerscene und Brautzug aus dem zweiten Act; Entre-Act und Marsch aus dem dritten Act. — Ganz neuerdings hat Kunze auch die Ouvertüre zum „Tannhäuser" zum ersten Male aufgeführt. Aus Tannhäuser war bis jetzt nur der Marsch in dem Repertoir jener Chöre. Die Ausführung der Ouvertüre geht absolut über ihre Kräfte, doch ist der gute Wille anzuerkennen, und das Publikum bewies sich durch zahlreiches Erscheinen möglichst dankbar für diese schwache Reminiscenz aus schöner, leider verschwundener Zeit.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 7.** Den 11. August 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Robert Volkmann's Werke. — Recensionen: Franz Liszt, An Rob. Schumann, Sonate. — Aus Lüneburg. — Briefe aus Frankfurt a. M. — Tagesgeschichte, Vermischtes.

Robert Volkmann's Werke.

II.

Erstes Trio in F-Dur für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 3. — Pesth, Rózsavölgyi. (Leipzig, Whistling.) Pr. 2⅓ Thlr.

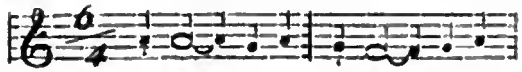
Es ist vor Allem nachdrücklich darauf aufmerksam zu machen, daß dieses Trio das erste von Volkmann ist, weit früher componirt als das B-Moll-Trio, wenn auch mehrere Jahre später erschienen. Das Trio ist offenbar eine Jugendarbeit, für welche Volkmann wahrscheinlich früher keinen Verleger gefunden hatte, der sich aber einstellte, als das B-Moll-Trio so entschiedenes Aufsehen gemacht hatte. Volkmann hätte vielleicht besser gethan, diese Arbeit, welche nicht den Anforderungen entspricht, die man jetzt an ihn zu machen berechtigt ist, in seinem Schreibtisch liegen zu lassen, anstatt sie nachträglich zu veröffentlichen. Jedoch kann die Herausgabe des Werkes im Grunde ihm Nichts schaden, da er sich unter den Musikern schon hinlänglich als geistvoller und tiefsinniger Tondichter legitimirt hat, wohl aber kann sie ihm neue Freunde werben, bei dem großen Heere der Dilettanti.

Das Trio ist für Dilettanten ein wahrer Leckerbissen, und wie für sie gemacht. Es ist einfach, klar und kurz im formellen Bau; es ist melodiös, durchsichtig und, wie man zu sagen pflegt, „ansprechend" in seinem Gedankengang; es ist endlich — eine Hauptsache — leicht ausführbar, und von nur einigermaßen gewandten Spielern vom Blatt zu lesen. Lauter herrliche Dinge für einen Dilettanten-Salon — denn Salon-Musik, im besten und edelsten Sinne, müssen wir das F-Dur-Trio allerdings nennen.

Der Melodiengang hat merkwürdigerweise entschieden Mendelssohn'sche Färbung, während der formelle Bau nicht das Maß der Beethoven'schen Trios erster Periode überschreitet. Volkmann läßt uns somit hier einen Blick in seinen Entwickelungsgang thun, der ganz interessant ist. Der junge Componist konnte sich seiner Zeit dem Mendelssohn'schen Einfluß so wenig entziehen, als hundert andere junge Componisten. Der Unterschied ist nur der, daß Volkmann nicht im Mendelssohn stecken blieb, sondern sich rasch hindurcharbeitete und nach Beethoven allein sich bildete. Hier begann er natürlich nicht mit der letzten Periode, sondern mit der ersten, von welcher er aber mit seinem F-Dur-Trio sich rasch befreite, um im B-Moll-Trio sich schon

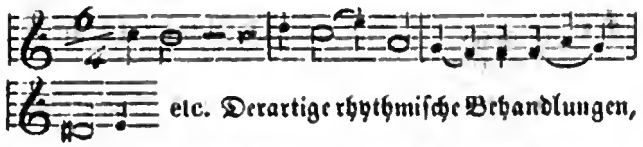
den höchsten Aufgaben der Instrumentalmusik mit ganzer Seele hinzugeben.

Das F-Dur-Trio beginnt mit einem kurzen Andante für Clavier allein, dessen einfacher Melodie im $^4/_4$ sich nach dem 12ten Tacte Violine und Violoncell zur Verstärkung so anschließen, daß die Violine mit der rechten, das Cello mit der linken Hand unisono gehen. Nach 22 Tacten wird derselbe Melodiegedanke in einem $^6/_4$ Allegro, rhythmisch verändert, durchgearbeitet. Der Rhythmus hat in seiner synkopischen Form



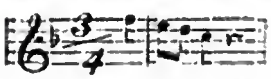
etc.

etwas Unruhiges, Hastiges, welches durch den Rhythmus des Mittelsatzes in C-Dur nicht ausgeglichen wird, da die Melodie desselben in der Violine so geführt wird:



etc. Derartige rhythmische Behandlungen, wenn sie uns athemlos einen ganzen Satz hindurchjagen, gehören in die Kategorie der musikalischen „Mucken", und arten in Manier aus, wie wir bei Schumann erfahren mußten. Einigermaßen beruhigt und besänftigt werden wie durch den Schluß des ersten Satzes, welcher in das Tempo primo zurücklenkt, und uns die erste Gestalt der Melodie im $^4/_4$ Tact mit einigen Figuren-Illustrationen wieder bringt.

Der zweite Satz, Scherzo, Allegretto vivace, $^3/_4$, abermals F-Dur, im Trio aber Des-Dur, will uns am Wenigsten gefallen. Es ist der Beethoven'sche Schnitt in den ersten Sonaten, aber ohne die Grazie des Meisters. Aus dem unschuldigen Motiv



läßt sich freilich Alles machen, doch kann man nicht sagen, daß Volkmann Viel daraus gemacht hätte. — Die Ausweichung des Trio nach Des-Dur ist sentimental und salonhaft, und die nahezu triviale Melodie des Trio entspricht auch vollkommen dieser Intention. Der dritte Satz, Andante, $^3/_4$, B-Dur, ist anspruchslos, mehr ein Arioso- als Adagiosatz, und diesem Styl entsprechend knapp gefaßt, ohne Ueberladung oder übermäßige Gefühlserregung, aber hübsch gedacht und graziös gehalten. Die Durchführung im Mittelsatz ist nicht ohne Interesse, und ich glaube, man könnte diesen Satz mit Glück aus der Sonate herausnehmen und einzeln vortragen, da er sich als abgeschlossenes und abgerundetes Musikstück recht gut präsentirt. Das ist nun freilich kein großes Lob für das Andante, als Theil des Trio betrachtet.

Das Finale, Allegro con fuoco, F-Dur, $^4/_4$, ist der frischeste und gelungenste Satz. Da ist Feuer und Leben — als wollte der Componist sagen: „Ich bin des trockenen Tons nun satt"! Es geht zwar sehr unruhig und stürmisch darin zu, und die Durchführung entspricht auch nicht den Erwartungen, die der Anfang in uns rege macht, doch versprechen solche Sätze, wenn sie von jungen Componisten geschrieben werden, immer Mehr für die Zukunft, weil man offenbar sieht, daß hier noch Form und Gedanke ringen, und nur die Kraft nicht ausreichte, um den jugendlichen Aufschwung schon gehörig zu unterstützen.

Man muß dem talentvollen Componisten Glück wünschen, daß er in seinen späteren Werken so leicht und schnell zu jener Höhe charaktervoller Wahrheit und künstlerischer Selbstständigkeit sich aufschwang, ohne in der Uebergangsperiode nur einen Augenblick länger zu verweilen, als absolut nöthig war. Volkmann verschmähte es, sich selbstgefällig im Besitz der Routine und Phrase zu wiegen, die ihm geläufiger sein mußte, als hundert Anderen, welche so lange in diesem wäßrigen Elemente schwimmen, bis sie an der Mittelmäßigkeit glücklich zu Grunde gehen.

Das ist eben der Unterschied zwischen geringen und großen Talenten. Auch hervorragende und begabte Geister können und müssen sogar in ihren Entwickelungsphasen schwächere Werke produciren, aber sie werfen diese leichteren Hüllen von sich, wie eine Königsschlange ihre alte Haut, die zu eng geworden ist, um den erstarkten Leib zu umfassen. Die „kleinen Meister" aber „häuten" sich nicht — sie bleiben in demselben Fell ihr Lebelang. Sie tragen ihre Haut immer und immer wieder zu Markte, bis sie endlich so abgenutzt worden ist, daß nicht ein einziger Käufer mehr darnach fragt. — Die Verleger wissen davon zu erzählen! — — —

Hoplit.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Franz Liszt, An Robert Schumann. Sonate für das Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Wir stehen hier vor einer der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren Claviermusik, einer Erscheinung, die selbst mit den besten Erzeugnissen gleichen Genres aus allen Zeit-Epochen einen Vergleich bestehen kann. Wir würden von den Kunstrichtern, welche das entscheidende Wort bei einem

ſolchen Vergleiche ſprechen ſollten, hauptſächlich Eines verlangen: den beſonderen Geiſt jeder Epoche an und für ſich verſtehen und würdigen zu können; — alſo nicht Alles mit einem und demſelben Maaßſtabe zu meſſen, ſondern im Hinblicke auf das waltende Zeit-Ideal (das nur der Geſammtgeiſt, nicht der Einzelne ſchaffen kann) zu urtheilen.

Wäre ich ein Zauberer, ich würde die techniſche Fähigkeit der ganzen clavierſpielenden Welt mit einem Schlage um ein Zehnfaches erhöhen, dazu ihre geiſtige Anſchauungsweiſe in entſprechendem Grade verklären und — dann die Wirkung beobachten. Gewiß würde den Clavierſpielern plötzlich ſo ähnlich zu Muthe werden wie jenen Kaufleuten im morgenländiſchen Märchen, als die magiſche Salbe die Sehkraft ihrer Augen in dem Grade verſtärkte, daß ſie die Schätze der Erde unter ihren Füßen erkennen und ergreifen konnten; denn, ihr Clavierſpieler! wißt nur: es bleibt euch Vieles verborgen, weil ihr entweder mit offenen Augen nicht ſehen wollt, oder — euch gar beſchönigend auf eure Schwachheit beruft! ihr fürchtet euch vor gewiſſen Compoſitionen, obſchon ihr euch anſtellt, als wären ſie euch „zu arg" und möchtet ſie darum nicht. Gerade ſo that auch jener Fuchs, der die Trauben ſauer ſchalt, weil ſie ihm „zu hoch" hingen. —

Es gab unter den Virtuoſen immer Einige, die als Dolmetſcher fungirten zwiſchen gewiſſen wenigen großen Geiſtern und den vielen — kleineren; ſie vermittelten ein Verſtändniß, das für letztere von den ſchönſten Folgen war; — man denke nur an die anfangs unverſtandenen Compoſitionen Beethoven's, Schumann's, Chopin's. Dieſe ſind nun ſo weit eingeführt, daß man den weiteren Fortſchritt auf ſich beruhen laſſen und — an das Verſtändniß Anderer denken darf. Wir wenden uns mit dem Folgenden zunächſt an die genannte Art von Virtuoſen, (ſeien dieſe nun dem männlichen oder weiblichen Geſchlechte angehörend, öffentlich oder privatim wirkend) — an ſolche, die nicht allein ihren eigenen Ruhm vor Augen haben, ſondern auch zugleich Apoſtel im Intereſſe eines Höheren ſein mögen. Zu ſolchen ſprechen wir hier über Liſzt.

Nur zu ſehr hatte ſich die Meinung verbreitet, Liſzt ſei bloß Virtuoſe auch als Componiſt, inſofern er lediglich im Sinne einer Verherrlichung der Technik componire, nicht aber dieſelbe im Dienſte einer höheren Idee verwende. Der Umſtand, daß vielen ſeiner Werke fremde Themen zum Grunde liegen, wie auch, daß eine bedeutende techniſche Capacität zu ihrer Ausführung gehört, ſcheint die Urſache eines Aberglaubens geweſen zu ſein, der allein ſchon durch die ſelbſtſchöpferiſche Art, durch das Wie im Verarbeiten jener fremden Themen zu widerlegen wäre. Von jeher aber haben alle Inſtrumentalwerke, die auf der Höhe ihrer Zeit ſtanden, einen Grad von Virtuoſität beanſprucht, deſſen ſich nur die Wenigſten erfreuten. — Zu Mozarts Zeit ſoll in Wien nur ein Contrabaſſiſt geweſen ſein, der den betreffenden Symphonieparten damals wirklich vollkommen gewachſen war! — —

Laſſen wir hier nun die Stücke Liſzt's über nicht eigene Themen außer aller Berückſichtigung, ſo bleibt eine bedeutende Anzahl von Originalcompoſitionen übrig, welche die vollkräftige Schöpferkraft Liſzt's in impoſanter Weiſe bethätigen; ſie zeigen uns die lebensvolle Triebkraft eines Bodens von ungeahnter Fruchtbarkeit, eines Bodens, der jene Transſcriptionen, Illuſtrationen, Paraphraſen ꝛc. nur wie ein üppiges Geranke aus den wunderſchönſten Blumen gleichſam ſpielend hervortrieb. Wer damals an der Neuheit, an der Farbenpracht und Vollſaftigkeit ſolcher Flora nicht ſchon die Regungen einer erwachenden größeren Urkraft erkannte, der ſtaunt jetzt wohl befremdet beim Anblicke der gewaltigen Stämme, die nun, einer nach dem anderen, jene blühende Decke durchbrechend, weit und hoch über ſie hinaus ſchießen.

Jetzt eben zieht ein neues Kraftproduct unſer ganzes Intereſſe auf ſich, und es war eben nur der Wunſch, auf daſſelbe mit ſtärkerem Nachdrucke hinzuweiſen, der mich in der vorhergehenden längeren Einleitung einen Anlauf machen ließ, welcher Liſzt's neue — erſte — große Sonate zum begehrenswerthen Ziele hatte.

Die Themen an ſich in ihrer Schönheit und Schwungkraft, ihre wirkſame Contraſtirung iſt das Erſte, was beim Hören dieſer Sonate auffällt. Sodann iſt es die, aus einer genialen Verarbeitung derſelben Themen hervorgehende Wirkung, und ſchließlich der großartige Totaleindruck, den die, ſich ſelbſtkräftig zur ſchönſten Kunſtform geſtaltende Idee des ganzen Werkes nachhaltig ausübt.

Die Lebensfülle und Gewalt der Leidenſchaften voll ſchrecklich-ſchöner Kraft und beruhigend-milder Zartheit in dieſer Sonate iſt ſo groß, daß mir unwillkührlich beim Spielen der Gedanken ankam: ein Menſch könne geboren werden, nur um eine künſtleriſche Kraftäußerung dieſer Art zu thun, und dann — zu ſterben daran. — Daß ein ſolcher Gedanke nur durch außerordentliche Werke erweckt werden kann, liegt nahe; hoffentlich habe ich, nach weiterer Verbreitung der Liſzt'ſchen Sonate, eine ſo große Zahl ſympathiſirender Künſtler für mich, daß das Glück des Werkes gemacht iſt, indem es durch eben jene Künſtler vorgetragen, die Geiſter verſtändnißvoller Zuhörer erhebt.

Was die Form betrifft, so weicht sie stark von der historisch-überlieferten ab; sie bietet sich in einem Stücke (oder Satze) dar, hat aber nichtsdestoweniger einen so großen Reichthum an verschiedenen Stimmungen zu verarbeiten gehabt, daß ein öfterer Wechsel der Tempi psychologisch nothwendig war, wornach also eine etwa befürchtete Monotonie hier nicht vorhanden sein kann. Trotz der Abweichung von der bekannten Sonatenform (die übrigens auch von Beethoven oft völlig frei behandelt wurde) hat Liszt's Werk einen derartig geordneten Bau, daß ihr unterster Grundriß in den Hauptlinien doch Parallelen mit denen einer „Sonate" zeigt, so, daß der Name durchaus gerechtfertigt ist, — wenigstens wüßte ich keinen anderen für das Werk passenden. Was aber diese Sonate von fast allen anderen nach-Beethovenschen sehr wesentlich unterscheidet und ihr diejenige Lebensfrische giebt, welche ihren Gattungsschwestern meist abgeht, ist der Umstand: daß ihre Form nicht als vorbedacht, sondern in künstlerischer Unwillkühr durch den Inhalt hervorgebracht scheint. Liszt nahm nicht eine (im wesentlichen) bereits fertige Form, um sie mit seinem Geiste, sich accomodirend, zu füllen, sondern er ließ die Form zu schaffen diesem Geiste übrig, er überwachte nur den Bau im Hinblick auf Ordnung, — Schönheit.

Der Titel Sonate möge hier also Niemandem gewisse aschgraue Gespenster drei- und viersatzigen Angedenkens vorspuken, vielmehr möge er Bürgschaft leisten, daß hier kein formloses Musikstück gegeben ist.

Der Inhalt ist das reiche, vielbewegte Lebensbild eines Heldengeistes, der Kraft genug in sich fühlt, es mit einer Welt voll Kämpfen aufzunehmen. Im entzückenden Vollgefühle seiner Stärke stürzt er sich in das Leben, dessen gewaltige Schicksalswellen ihm willkommen scheinen, um mit ihnen zu ringen, und, sie leicht bewältigend, sich auf ihnen zu wiegen; — er beherrscht sie, als wäre er ein Gott des Sturmes, der Wolken und Winden zu gebieten hat. Gewaltig ist sein Flug, mit dem er über Hindernisse dahinfährt, aber auch stämmig, hart, ja störrig und halsstarrig sind seine Tritte und Bewegungen da, wo jene über sein Haupt kommen. Er findet auch Gegensätze, die ihm gewachsen sind: wo ihm die eisenstarken Gegnerarme nicht werfen können, da thun es sanftere, doch nicht minder mächtige Gewalten; diese schmelzen alles Feste in ihm, so sehr er sich auch wehren mag, und siehe da, der Gebändigte kniet hin, nicht als Gestürzter, sondern als Besiegter selbst ein Sieger . . . . . Nehmt das Musikstück, hört es, und malt euch selbst weiter aus, was hier zu malen übrig bleibt.

Ich fühle wohl, ich habe hier viel gesprochen, doch Nichts gesagt; ich gestehe, es war mir eigentlich nur um eine Erleichterung meines Herzens (das übervoll von dem frischen Eindrucke dieser Sonate ist) zu thun. Man verzeihe mir um meiner aufrichtigen Begeisterung willen.

Königsberg, im Juli. Louis Köhler.

Aus Lüneburg.

Ihr früherer Correspondent scheint seine Thätigkeit eingestellt zu haben; versuchen wir es daher, die Schuld vorläufig nach unseren Kräften abzutragen. Ist Lüneburg auch nur eine Provinzialstadt, so wurden doch von jeher hier Wissenschaft und Kunst mit empfänglichem Sinne, ja einer gewissen Keuschheit gepflegt und haben wir uns diese auch im Allgemeinen in Hinsicht auf Musik zu erhalten gewußt, so daß wir mancher anderen Stadt, deren musikalisches Treiben eine anerkennende Erwähnung in Ihrem vielgelesenen Blatte findet, nicht nachzustehen glauben dürfen.

Greifen wir denn den Faden der früheren Mittheilungen da wieder auf, wo Ihr früherer Correspondent denselben fallen ließ. Es war zuletzt von den regelmäßigen Wintereoncerten die Rede, welche von dem Hrn. Anger im Vereine mit dem damaligen Dirigenten der hiesigen Militairmusik gegeben wurden. Das musikalische Publikum stellte an die Unternehmer dieser Concerte die Anforderung, den im Laufe der Zeit nicht wankend gewordenen Geschmack für classische Musik zunächst zu befriedigen, daneben aber auch das zum Theil noch ganz unbekannte Neue und Neueste vorzuführen. Die Aufgabe wurde mit anerkennenswerthem Streben gelöset. Neben den Mozart'schen, Beethoven'schen Symphonien hörten wir hier zuerst die besten Instrumentalcompositionen eines Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade u. s. w. Brachte außerdem jedes einzelne Concert irgend ein bedeutenderes Solostück für Pianoforte oder Violine, so beschränkte man sich dabei durchaus auf Compositionen in größerer Concertform und von gediegenem Werthe. So blieb unserem Publikum der glückliche Standpunkt einer völligen Indolenz gegen das bloße, einer soliden Grundlage entbehrende Virtuosenthum gewahrt. Ruhte gleich der Schwerpunkt dieser Concerte in der Instrumentalmusik, und trat die Gattung der Vocalmusik, mit welcher sich die hiesigen Musikvereine vorzugsweise beschäftigten, dabei nach Ansicht Mancher zu sehr in den Hintergrund, so haben die Unternehmer doch vollgültigen Anspruch auf den Dank des Publikums für viele erfreuliche Leistungen.

Jene Wintereoncerte wurden aufgegeben, weil es gelang, einen alle musikalische Kräfte der Stadt vereinigenden allgemeinen Musikverein zu bilden, in welchem

Hr. Anger neben dem älteren Dirigenten eines unserer früheren Vereine, Hrn. Storme, die Direction übernahm. Auch bei den Concerten des Musikvereines hielt man im Allgemeinen die frühere Tendenz fest. Auf Instrumental-Sololeistungen (wir erinnern uns einiger anerkennenswerther Versuche auf Blas-Instrumenten, z. B. Clarinette, Flöte ꝛc.) wurde jedoch allmälig ganz Verzicht geleistet, da man die Erfahrung gemacht zu haben scheint, daß man nur zu häufig viele Noten und doch wenig Musik zu hören bekommt. Daß auch Hr. Anger seine Vorträge auf dem Pianoforte (gedenken wir z. B. des von ihm vorgetragenen As-Dur-Concerts von Hummel) eingestellt zu haben scheint, bedauern wir aufrichtig.

Dagegen besaß der Musikverein reichliche Mittel für Vocalmusik, so daß er jährlich ein größeres Oratorium vorführen konnte; daneben Psalmen, Cantaten, ausnahmsweise auch Opernfinales, u. s. w.

Werfen wir im Nachstehenden einen flüchtigen Blick auf das von dem Musikverein Geleistete, um daraus ein Bild seiner Richtung zu gewinnen.

Von Ouvertüren bemerken wir: die zum Freischütz, Oberon, Beherrscher der Geister, Euryanthe, Egmont, Faniska, Vampyr, zur schönen Melusine, Anklänge an Ossian, die Anger'sche Concertouvertüre in C-Moll.

Symphonien: alle Beethoven'schen, mit Ausnahme der 1sten und 9ten. (Diese Schuld wird hoffentlich recht bald abgetragen werden, nur müßte dann zur letzteren Symphonie das vortreffliche Richard Wagner'sche Programm dem Publikum mitgetheilt werden). Von Mozart: Symphonien in Es-Dur und C-Dur mit Schlußfuge. — Neu war: die Schumann'sche in C-Dur, deren Erfolg, ungeachtet gelungener Ausführung, dem der früher vorgeführten B-Dur-Symphonie desselben Componisten nicht gleichkam. Beide hätten längst wiederholt werden sollen.

Gesangssachen. Hier blieben Lieder, als nicht in's Concert gehörig, ganz ausgeschlossen; man wandte sich größeren Schöpfungen zu. — Vorzugsweise schien Mendelssohn begünstigt zu werden; und in der That sind seine Werke — sowohl Mitwirkende als Zuhörer schnell interessirend, zugleich leicht ausführbar und doch geist- und geschmackvoll — allen solchen Vereinen, namentlich neueren, als besonders bildend zu empfehlen. Wir vernahmen: den 42sten Psalm; den achtstimmigen 114ten, welchen wir besonders hochstellen und den 98sten; ferner die Walpurgisnacht, das Finale zur Loreley und Athalia (die Letztere fand schwächern Anklang), außerdem die beiden Oratorien: Paulus und Elias. —

Comala von Gade erregte — wie Alles, was man hier von diesem Componisten zur Ausführung brachte, — allgemeines Interesse, wiewohl man dafür halten mußte, daß Gade's eigentliches Feld die reine Instrumentalmusik sei. Wir wünschten eine baldige Wiederholung. — Rühmend muß erwähnt werden, daß die Uebungen im Style alla capella nicht vernachlässigt wurden (wir bekamen Sätze von Eccard, Palästrina, Durante, Allegri u. s. w. zu hören). — Ferner sind anzuführen: Requiem von Mozart, Missa von Beethoven, auch eine Composition unseres Dirigenten Anger: die Christnacht, und schließlich vom herrlichen Altmeister Händel: Messias, Samson und Judas Maccabäus. —

Wünschen wir dem Musikverein ein getreues Festhalten an der bisherigen Tendenz, Altes und Neues mit sorgsamer Auswahl vorzuführen; möge er mancherlei innere und äußere Schwierigkeiten glücklich überwinden.

Wir erwähnen noch beiläufig zwei, von Hrn. Anger gegebene Extraconcerte zu milden Zwecken. In dem Einen interessirte vorzugsweise das geistvolle Pianoforte-Concert in F-Moll von Chopin und in dem Andern — einem Orgelconcerte — die brillante dorische Toccate von Bach, B-Dur-Sonate von Mendelssohn und die kürzlich erschienene Orgelfuge von Anger, Op. 6. — Viel Anklang erwarb sich ferner eine zu mildem Zwecke von Dilettanten veranstaltete Soirée, in welcher neben dem großen B-Dur-Trio von Beethoven, (Pianostimme vorgetragen von einer Schülerin des Hrn. Anger), noch das kürzlich erschienene Concert für Streichinstrumente von Seb. Bach unsere Bewunderung erregte. In dieser Soirée hatten wir auch das Vergnügen das Erstlingswerk eines Dilettanten, Streichquartett in A, kennen zu lernen; der Versuch fand Anerkennung. Die Solovorträge eines vorzüglichen Cellisten (gleichfalls Dilettant) dürfen nicht unerwähnt bleiben. —

Von fremden Künstlern besuchten uns unter Anderen: Brahms und Reményi, Frau Sophie Förster und Frl. Peters (Harfe).

M.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Der Monat Juni bis zu diesem Augenblick bot so viele Anziehungskräfte dar, daß unser Publikum oft in Verlegenheit gerieht, welchen Gästen es seine Opfer darbringen sollte. Denn kaum hatte Emil Devrient uns verlassen, so erscheint ein neuer Proteus in dem vortrefflichen Schauspieler Haase vom Münchner Hoftheater in zwei Cyclen die Räume füllend; und fast gleichzeitig mit ihm sang, oder vielmehr electrisirte Frl. Wildauer, und bezauberte der französische Adonis Roger. Für unsere leicht enragirten Köpfe gab es bei diesen Gelegenheiten vollauf zu thun, und

ich begreife nicht, daß die Beifall klatſchenden Hände nicht zuletzt erlahmten, und woher alle die Blumen kamen, welche auf die Bühne geworfen wurden. Von der Abgötterei die man mit Frl. Jenny Ney trieb habe ich Ihnen geſchrieben. Nun — und mit Frl. Wildauer trieb man es möglichſt noch weit ärger. Auf die Gefahr hin für profan gehalten zu werden, will ich verſuchen die Eigenſchaften dieſer Künſtlerin mit wenigen nüchternen Worten zu bezeichnen. Ich verſtehe unter nüchtern natürlich den Gegenſatz von berauſcht: Was Frl. Wildauer beſonders auszeichnet iſt die Objectivität und Vielſeitigkeit ihrer Darſtellungen, die Vereinigung von Geiſt, Herz und liebenswürdigem Humor, von Wort und Ton. Sie iſt eine von den Wenigen, die weiß was ſie will, auf eigenen Füßen ſteht, und zugleich eine von den Glücklichen, die unter allen Bedingungen gefällt. Sie mag daher wagen, und machen was ſie will, das Publikum wird nur das Gute, und in Allem eine neue Auffaſſung erblicken. Was bei Andern ſchwerlich als gültig hingenommen würde, erhebt man bei ihr zum Genie und zur Originalität. So ſchüttet man das Kind mit dem Bade aus, im Guten ſo wie im Böſen. Dieſes gilt z. B. bei ihrer allzucoquetten um nicht zu ſagen freien Auffaſſung der Mozart'ſchen Suſanna, ſo wie bei ihrem häufig mangelhaften Bravourgeſange und Triller, bei Verkürzungen von Tonſtücken und des Dialoges, mit einem Worte, bei Eigenmächtigkeiten, die, mögen ſie ſchöne oder unſchöne ſein, immer ihren Enthuſiasmus finden. In den Partien der Linda von Chamounix und Iſabella in „Robert der Teufel" gab ſie zu dieſen Bemerkungen vollauf Anlaß. Wenn ſie demnach als techniſche Sängerin in die zweite Rangordnung zu ſtellen iſt, ſo ſteht ſie wahrhaft groß da in den Genrebildern einer niederen Sphäre oder Alpenwelt, z. B. als Nandel im „Verſprechen hinter dem Heerd", welches Stück bekanntlich für Sie und Beckmann geſchrieben worden iſt. Hier iſt Naivetät, Wahrheit und Natur in vollem Maße vereinigt, und gewiß keine größere Vollendung denkbar. Hier iſt nicht minder der Ausſpruch gültig, welchen die Catalani von Henriette Sontag fällte, nämlich „daß ſie groß im kleinen Genre ſei". — Roger ſang wie vor 5 und 2 Jahren diesmal wieder den Georg Brown (zweimal) den Edgard und Raoul. Auch ihn vergöttert die Majorität, obgleich er auch ſeine Verteufeler gefunden hat. Die rechte Mitte bewahrend, ſo iſt es immer das geiſtig-poetiſche Element, welches dieſen Schauſpieler-Sänger noch immer den erſten Größen beigeſellt, mag er nur noch mit ſchönen Reſten ſingen oder ſelbſt blaſirt, um nicht zu ſagen etwas abgeſtumpft ſein. Auch bleibt ſeine ganze Erſcheinung, ſei noble Tournüre immer der Gegenſtand eines ſo allgemeinen Intereſſes, namentlich bei der Damenwelt, daß man ſehr geneigt iſt, bei ihm den Göthe'ſchen Spruch in Anwendung zu bringen:

„O blicke nicht nach dem, was jedem fehlt;
Betrachte, was noch einem jeden bleibt."

Nichts deſto weniger riskirt Hr. Roger ſeinen beſten Lorbeer einzubüßen, indem ihm nachgerade der Vortrag einer fließenden Melodie ſehr ſauer wird, und er bereits bedeutender Anſtrengungen bedarf, um ein Cantabile nur einiger Maßen zur Geltung zu bringen. Die häufige Anwendung der Kopfſtimme, des nicht ſehr correkten Trillers, und hauptſächlich das Schleppen der Tempi und häufige fermatiſiren, ſind ſo große Schattenſeiten, daß es ſchwer wird die Mängel des Sängers über den Vorzügen des Schauſpielers und einer ſo alles gewinnenden Perſönlichkeit zu vergeſſen. Ich citire von ſeinen Lichtſeiten nur die Soldaten-Arie des Georg und die Fluchſcene im zweiten Act der Lucia, die gewiß von der höchſten dramatiſchen Wirkung iſt, und worin Roger vielleicht einzig daſteht. Als Raoul war er dagegen unter vieler Erwartung, indem es ſchien als habe er ſeinen Geiſt Vacanz gegeben, und nur ein routinirter Mechanismus ſei zurückgeblieben. Bei weitem verdiente hier unſere Anſchütz als Valentine den erſten Preis, und auch Dettmer als Mareell — in ſo fern dieſer mit einem Raoul verglichen werden kann — halte ich für bezeichnender. Was uns aber in allen Fällen hohe Achtung für Hrn. Roger abgewinnt, iſt ſeine eigene Achtung für die deutſche Bühne und ihr Publikum, da er alle drei Rollen in deutſcher Sprache, und — wohl zu bemerken — mit ſehr deutlicher Pronuneiation gab. Ein wohl nachzuahmendes Beiſpiel für manchen Renegaten ſowohl, als für viele deutſche Sänger, die mehr oder weniger immer einen gewiſſen Provinzialismus nicht verläugnen können. Wenn endlich, nachdem oben genannte Coriphäen mit gewöhnlichen Preiſen gaſtirten, Hr. Roger allein nur mit erhöhten Preiſen ſingen wollte, ſo iſt das eine Sache, die nicht in das Gebiet unſeres Kriteriums gehört. Fürchtete Hr. Roger übrigens durch ermäßigte Preiſe ſeinem Ruf zu ſchaden, ſo dürfte auch ſeine Leiſtung in keinerlei Weiſe ermäßigt ſein! — An Gäſten werden ferner erwartet die erſte Sängerin der Pariſer großen Oper Mad. la Grange, und Frl. Eliſe Schmidt aus Dresden. Es ſoll mich freuen Ihnen Gutes darüber berichten zu können. Ein hieſiges Blatt macht unſerem Heldentenor Hrn. Auerbach dem Vorwurf, daß er zu wenig Abwechſelung in ſeine darzuſtellenden Charakteren lege, es auch just muſikaliſch nicht ſehr genau nehme, und giebt ihm den Rath ſich mehr mit dem Geiſte als mit der Materie ſeiner Kunſt zu beſchäftigen. Ich glaube beide Extreme müſſen in ihrer Ausbildung Hand in Hand gehen,

muß eines durch das andere hervorgehen und wachsen, soll hier ein Fortschritt erzielt werden, den allerdings die herrlichen Mittel dieses Sängers wünschenswerth machen. Frau Jagels-Roth gefiel als Prinzessin in den Hugenotten und als Jenny in der „weißen Dame" ohne aber besonders zu erwärmen. Man kann dieser Sängerin musikalisch nichts Böses nachsagen, noch wird man von ihrem Vortrage besonders erquickt. Sie steht immer zwischen Auf- und Niedergang des Beifalls. Eine auffallende Unart ist, daß sie häufig distonirt, und das kann man nicht ihr so leicht vergeben. Der Tenor Hr. Benda ist nun engagirt und hat als König (Indra) ziemlich angesprochen. Der junge Mann gefällt sich leider darin auf gewissen Lieblingstönen herum zu reiten, und die übrigen, namentlich die Mitteltöne fallen zu lassen. In der ersten Arie drang er nicht durch, obgleich die Instrumentirung leicht genug ist. Hr. Benda hat noch viel zu studiren, und möge der Geist seines berühmten Namensvetters über ihn kommen! — Nach längerer Urlaubreise trat unseres Directors Tochter, Frl. Jenny Hoffmann, als Zigaretta wieder auf, und wurde vom Publikum einstimmig empfangen. Es scheint das Wiener Kunst-Clima hat ihr zugesagt, denn sie war so gut bei Stimme und Humor als noch jemals. Ueberhaupt darf sich Hr. v. Flotow bei unserer Oper und Journalistik bedanken, daß beide seinen Ruf so weit und rühmend ins Land hinein tragen.

Ich habe Ihnen vor einiger Zeit die musikalischen Notabilitäten unseres Schauspieles vorgeführt. Um consequent zu sein, theile ich Ihnen das Curiosum mit, daß in Abwesenheit unserer wackeren Harfenistin, Frl. Arnold, am Abend einer unserer Revolutions-Opern, ich glaube im Propheten, die Harfe fehlte. Die Verlegenheit war groß, in Folge deren unsere zweite Liebhaberin, Frl. Dettmer, die kaum 17jährige Tochter unseres wackeren Bassisten, ohne alle Vorbereitung oder Probe die schwierige Harfenpartie übernahm, und auch präcis durchgeführt hat. Ehre dem Ehre gebührt!

Mitte Juli. Erasmus.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die Gebrüder Wieniawski haben sich zur Industrieausstellung nach München begeben, um daselbst industriöse Concerte zu veranstalten.

Aus München berichtet Riehl von einem neuen deutschen Sänger (Bariton), dem von Paris, Brüssel und Neapel ein bedeutender Ruf vorausgehen solle (?) und welcher in München zum Gastspiel erwartet wird. Er heißt Wilhelm Maier, nennt sich aber Guglielmi, ist aus Dürkheim in der Pfalz gebürtig und jetzt 24 Jahr alt. Mit 12 Jahren ging er nach Neapel, wo er durch Mercadante in's Conservatorium der Musik aufgenommen wurde.

Frl. Bochkolz-Falconi ist gegenwärtig in London, und hat mit Lablache und Gardoni am Hof der Königin Victoria gesungen. — Ehe sie nach Coburg zurückkehrt, erwartet man sie in München zu Concerten und Gastspiel. In München wird Frl. Falconi sehr gefeiert, namentlich von Riehl. — Auch Lachner hat thatsächlich erklärt, „er kenne keine zweite Sängerin die jetzt neben sie sich stellen könnte". Daß Hr. Lachner keine kennt, ist seine Schuld, nicht die jener Sängerinnen, deren es Mehrere giebt, welche man nicht nur neben, sondern über die Falconi stellen muß. Hr. Lachner hat wahrscheinlich Jenny Ney und Johanna Wagner noch nicht gehört?

Die Stuttgarter Oper ist seit dem 1sten Juli, sowie die meisten deutschen Bühnen, auf zwei Monate geschlossen. Man gab zuletzt den „Prophet". Ende gut, Alles gut. — Das erledigte Fach einer ersten Sängerin wird vom 1sten September an durch Frau Palm (-Spatzer) besetzt werden, wodurch man „den Wünschen der meisten Stuttgarter Theaterfreunde entsprochen hat". — Die Stuttgarter Theaterfreunde scheinen sich durch sehr bescheidene Wünsche auszuzeichnen!

Louis Spohr hatte sich auf seiner Schweizerreise von Bern aus nach Thun begeben, wo er den ganzen Sommer 1816 verlebte und dort mehrere seiner Tonwerke schuf. Er wurde von der dortigen Liedertafel, die unter Leitung eines seiner ehemaligen Schüler steht, mit einem Ständchen überrascht.

Italienische Blätter berichten von zwei Schwestern Ferni, welche sie „die andern Milanollo's" nennen. Sie haben in letzter Zeit in Turin gespielt, Abschiedshuldigungen aller Art empfangen, und sich jetzt nach Aix-les-Bains in Savoyen begeben, um dort der haute volée die Zeit zu vertreiben und Geld abzunehmen. — Der Himmel bewahre Deutschland, daß nicht auch diese „anderen Milanollo's" zu uns kommen! Wir haben die ersten Milanollo's zur Genüge genossen, und sind der sentimentalen Geigen-Heulerei gründlich überdrüssig.

Die beiden Schwestern Cruvelli sind jetzt in Baden-Baden. Sie werden in einem Concert singen, welches Benazet alljährlich im August in Baden-Baden veranstaltet, und dessen Leitung diesmal Kapellmeister Strauß in Carlsruhe übernommen hat. Im vorigen Jahre dirigirte Berlioz.

Musikfeste, Aufführungen. Daß die nunmehr kaiserliche große Oper in Paris ihre Wiedereröffnung unter officieller Leitung am 15ten August, dem Napoleonstag, feiern wird (sie ward am 1sten Juli geschlossen) haben wir bereits gemeldet. Es wird „Robert der Teufel", aber ohne die Cruvelli, gegeben werden. — Man hat die alte ausgesungene Veteranin der großen Oper, Mad. Stolz noch einmal engagirt, und deshalb wahrscheinlich auch die älteste Oper Meyerbeer's als Pendant gewählt. — Diese Fest-Vorstellung wird gratis sein, und mit einer Cantate eingeleitet werden, deren Musik die Königin Hortense, Mutter des jetzigen Kaisers, componirt

hat. Der Text ist von dem bekannten Napoleonischen Dichter Belmontet verfaßt.

In München fand unter Leitung des Obermusikmeisters Streck, von den sämmtlichen Musikcorps der dortigen Regimenter ein großes Instrumentalconcert statt, welches überaus zahlreich besucht war.

In Königsberg wird die dortige musikalische Akademie unter Direction von Pätzold, Schumann's „Paradies und Peri" aufführen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden ist Herold's „Zampa", mit Tichatschek in der Hauptrolle, neueinstudirt gegeben werden. — Man murmelt bereits vom „Nordstern" für nächsten Winter. In neuerer Zeit ist daselbst der „Barbier von Sevilla" mit neuer Besetzung gegeben worden. Jenny Ney als Rosine ist vorzüglich, und seit dem Abgange Becker's hat Mitterwurzer die Partie des Barbier übernommen, und darin so glanzvoll debütirt, daß diese Oper nunmehr zu den vorzüglichsten des Dresdener Repertoirs zählt. — Reißiger dirigirt sie.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Königsberger musikalische Akademie hat ihren bisherigen interimistischen Dirigenten Pätzoldt zu ihrem alleinigen musikalischen Director erwählt.

Der Musikdirector des Kurhessischen Armeecorps, Rudolph Bochmann in Cassel, hat sein 25jähriges Dienstjubiläum am 1sten Juli gefeiert, und bei dieser Gelegenheit von allen Regimentern ehrenvolle Auszeichnungen erhalten, als: einen silbernen Tactirstab, einen goldnen Siegelring, einen silbernen Becher, u. s. f.

Der Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha hat den Intendanten seiner Hofbühne, Hofmarschall Frhrn. v. Wangenheim, an den Münchner Intendanten Dingelstedt gesendet, um demselben im Namen des kunstsinnigen Fürsten zum Erfolg des Gesammtgastspieles Glück zu wünschen und ihm, in Anerkennung seines verdienstvollen Unternehmens das Ritterkreuz des Sachsen-Ernestinischen Hausordens zu überreichen.

Musikalische Novitäten. Liszt's sämmtliche „Symphonische Dichtungen" werden im Laufe des nächsten Winters in Partitur gestochen erscheinen. — Eine Aufführung derselben äußerhalb Weimar steht in nächster Zeit in Aussicht, worüber wir nähere Mittheilungen uns vorbehalten.

Hans v. Bülow hat eine Ouvertüre zu „Julius Cäsar" und eine „Orchester-Phantasie" vollendet, deren Aufführung in Weimar erfolgen wird.

Der junge, talentvolle Componist v. Hornstein aus Constanz, (früher Schüler des Leipziger Conservatoriums) hält sich gegenwärtig in der Schweiz auf, und hat daselbst eine größere Reihe von Compositionen (Sonaten ꝛc.) vollendet, für welche Richard Wagner sich lebhaft interessiren soll.

Vermischtes.

In Paris hat der Pfarrer der Madelainen-Kirche für die Sontag eine Todten-Messe gefeiert, weil sie bei ihrem letzten Aufenthalt in Paris für die Armen seines Sprengels gesungen hatte. Das Conservatorium, nebst den ersten Pariser Sängern und Sängerinnen, wirkte bei dieser Feierlichkeit mit. Die A. A. Z. theilt Stellen aus Privatbriefen der Verstorbenen mit, welche sie wenige Tage vor ihrem Tode nach Europa sandte. Wir entnehmen daraus Folgendes: „Meine Stimme ist besser als je, (?) und die Kräfte sind unbegreiflich frisch nach all diesen entsetzlichen Anstrengungen und Fatiguen. Ich gehe jetzt zum tragischen Fach über (!) weil man mich darin hier vergöttert. (!) Mein Succeß als Künstlerin übersteigt Alles, was ich bis jetzt in der alten und neuen Welt erlebt habe. Ich finde dieses Land hier paradiesisch schön, und den Enthusiasmus glühend, wie den tropischen Himmel". — Die Sontag hat also das seltene und beneidenswerthe Glück gehabt, mitten auf dem Schlachtfeld, als lorbeerbekränzte Siegerin zu sterben. Sie stand auf dem Gipfel ihres Glückes, und schied in vollem Glanz ihres Ruhmes. Wie wenige Sängerinnen verstehen es, so wie sie, zur rechten Zeit zu sterben! Denn die Meisten würden doch jedenfalls lieber sterben, als aufhören zu singen! — — Die Idee, zum tragischen Rollenfach überzugehn, halten wir übrigens für eine so unglückliche, daß die Sontag, wenn sie etwa in diesem neuen Fach in Europa nochmals eine Rundreise angetreten hätte, in Gefahr gewesen wäre, ihren ganzen alten Ruhm zu verlieren, ohne neuen erringen zu können. Die tragischen Rollen, in denen sie in Mexico so unbegreiflichen Succeß hatte, waren allerdings nur: Maria di Rohan, Desdemona und Lucrezia Borgia, natürlich lauter italienische Opern. — Sie soll sich in Amerika bereits ein Vermögen von 100,000 Dollars (Andere sagen gar: Pfund Sterling) erworben haben. — Graf Rossi wird ihre Leiche nach Europa bringen. Sie ist vorläufig in Mexico beigesetzt worden.

Notiz. Hierbei Titel und Register zum 40sten Band der Zeitschrift.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 8.** Den 18. August 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: G. Flügel, Op. 36. L. Meinardus, Op. 10. — Das sechste Liederfest des Elmsängerbundes zu Braunschweig. — Schweizerbriefe. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Kammer- und Hausmusik.

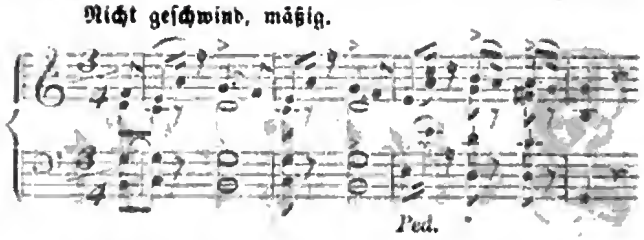
Für Pianoforte.

Gustav Flügel, Op. 36. Sonate (Nr. 5. E-Dur) für das Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

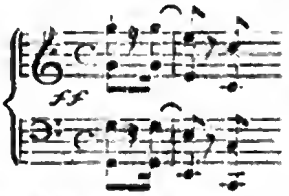
Das Gebiet, auf welchem wir dem Componisten in diesem Werke begegnen, ist von ihm bereits durch mehrere Werke glücklich betreten worden; die Anerkennung Seiten der Kritik wurde ihm dafür im reichlichen Maße zu Theil. Die vorliegende Sonate ist die fünfte, und wenn durch die vorangehenden vier die glückliche Begabtheit Flügel's für diese Kunstform sich Bahn brach und einen großen Kreis von Verehrern gewann, so wird in der vorliegenden fünften die Pianoforte-Literatur wieder um ein Werk voll Poesie reicher. Flügels Hauptthätigkeit bezieht sich fast ausschließlich auf das Pianoforte; er hat sich in seinen Werken für dasselbe, zufolge seiner Individualität, eine eigenthümliche Sphäre gebildet, die ihn von anderen Mitgenossen auf dieser Ringbahn unterscheidet. Er baut einzig auf seine eigene Natur, die denn auch so ausgiebig ist, daß er von anderer Seite her jedweden Einfluß von sich hält und nur aus sich seine Gebilde entstehen läßt. Diese Wahrnehmung drängt sich sofort auf, wenn man unbefangen dem Studium seiner Werke sich hingiebt. Es liegt darin offenbar etwas Ursprüngliches, das nicht durch Arbeit und Fleiß angeeignet ist. Flügel's musikalische Natur ist durch und durch deutsch. Es zeigt sich in seinen Werken eine Geradheit und Aufrichtigkeit, die hin und wieder eine gewisse Derbheit nicht scheut, wenn es der Wahrheit gilt. Das Sinnige und Schwärmerische seiner Natur ist unberührt geblieben von den Anfechtungen der Koketterie, seine Empfindung hat Keuschheit und Frische, er hält sich frei von allem Haschen nach Effekt, und will nicht mehr zu geben *scheinen* als er wirklich *giebt* — Eigenschaften, die ihm unter der jüngeren Kunstgenossenschaft einen ehrenvollen Platz sichern. — Zwischen der vierten und fünften Sonate liegt ein ziemlich langer Zeitraum; in diesen fallen verschiedene andere Compositionen theils für Pianoforte theils auch für Gesang und Orchester, von denen die für Gesang manchen glücklichen Griff enthalten. Wenn in einigen kleineren Stücken für Pianoforte da und dort die Schaffungskraft in geringerer Frische bemerkt wird, so mögen Hemmnisse Schuld daran

sein, die durch Lebensverhältniſſe bedingt ſind. In der vorliegenden Sonate zeigt ſich dagegen Flügel's Natur wieder in erfreulicher Kraft und Geſundheit. Weſentlich aber verſchieden von der vierten Sonate (E-Moll, Op. 20) iſt dieſe fünfte markirt durch einen ganz anderen Grundton. Während in jener ein größerer Wurf der Gedanken, ein höherer Aufſchwung der Phantaſie ſich geltend macht, ſpielt dieſe in das Gebiet der Idylle hinüber und hält ſich völlig frei von jenem ſchmerzlichen Ringen, dem wir bei jüngeren Componiſten nur allzuhäufig begegnen und in einer Weiſe, die nicht immer von kräftiger Geiſtesgeſundheit zeugt. Auch nicht ein Zug davon macht ſich in dieſer Sonate bemerkbar, es weht eine friſche Luft darin, die uns erquickt; das Gefühl redet zu uns in ſo rührend einfacher Weiſe, daß man verſucht wird zu glauben, der Componiſt habe mit Abſicht einmal dieſen Ton angeſchlagen, um zu zeigen, daß die Naivetät der Empfindung mitten unter dem vielen Outrirten und Forcirten, das ſich auf dem muſikaliſchen Markte breitmacht, noch fortlebt. Wenn Referent von Abſicht eben ſprach, ſo meint er damit keineswegs, daß der Componiſt mittelſt künſtlicher Vertiefung ſein Werk geſchaffen habe. Im Gegentheil tritt uns darin eine Gefühlsfriſche entgegen, die uns ſofort überzeugt, daß die reine Natur zu uns redet. Hat ſich doch Flügel bisher frei zu halten gewußt von Influenzen, die einer naiven Production bedrohlich werden können. Auch hinſichtlich der techniſchen Ausführbarkeit zeigt dieſe Sonate eine andere Phyſiognomie als ihre älteren Schweſtern. Sie iſt ſo einfach gehalten, daß die mittelmäßigſten Spieler ſie bewältigen können, und hält ſich ſtreng innerhalb eines natürlichen Clavierſatzes, ohne, wie ſo häufig geſchieht, ins Inſtrumentale hinüber zu ſtreifen. Wenn die Erfindungskraft in weniger ſtarken Accenten zu uns ſpricht, als in früheren Werken, ſo kann man deßwegen nicht behaupten daß ſie von geringerem Gehalte ſei. Großartige Schlagmomente verſchmähte der Charakter der Sonate; es galt nicht, ſcharfe Gegenſätze einander entgegen zu ſtellen und verſöhnend auszugleichen, ſondern die Phantaſie ergeht ſich theils in ſinnender und träumeriſcher Beſchaulichkeit theils in lebensfriſcher Fröhlichkeit.

Die Sonate trägt das Motto: „Ach! wer bringt die ſchönen Tage, jene holde Zeit zurück!" und hat die vier üblichen Sätze, wiewohl in abweichender Form. Der erſte Satz ſoll „gleichſam als Einleitung" dienen und weiß durch ſein prägnantes Motiv uns ſofort in die richtige Stimmung zu verſetzen; er iſt ohne Wiederholung aus dem Ganzen gearbeitet und giebt uns in ſeiner intereſſanten Verarbeitung der ausdrucksvollen Motive ein gelungenes Bild ſchönen Seelenlebens. Das erſte Motiv packt gleich den Inhalt des Motto's energiſch an,



woran ſich in ſanfterer Stimmung ein Motiv reiht, das uns vom entſchwundenen Glück in ſprechenden Tönen ſingt, denen ein herberer Ausdruck des Schmerzes nur leiſe und vorübergehend ſich beimiſcht, gleichſam als ſollte er das Schwelgen in der vergangenen Seligkeit nicht ſtören. An dieſen Satz reiht ſich der zweite als Duett (G-Dur), was für den Grundcharakter der Sonate ſehr bezeichnend iſt. Der Anflug von Traurigkeit weicht einer Gemüthlichkeit, die uns in ihrer Einfachheit an Vater Haydn erinnert; der Mittelſatz weicht nach Moll aus, die Figur des Duetts iſt beibehalten, darüberhin zieht ſich ein Wechſelgeſang in Sopran und Tenor. Das Ganze hat originelles Gepräge und macht einen äußerſt wohlthuenden Eindruck. In ſolch' einfacher, und dabei ſo ſprechender Weiſe haben wir Flügel in ſeinen Pianofortewerken noch nicht begegnet; er redet hier in ſo verſtändlicher Sprache, daß man die Sympathien ſeines Herzens mit dem volksthümlichen Ausdrucke freudig mitempfindet. Der dritte Satz, bloß „langſam" überſchrieben, (G-Moll), ganz träumeriſch gehalten, erſcheint beſonders bedeutſam in ſeinem zweiten Motiv und läßt in den Anfangsaccorden den ſchmerzlichen Aufſchrei erkennen, der, hervorgerufen durch die Erinnerung an die Vergangenheit, jedoch im Verlaufe milderem Ausdrucke zuſtrebt. Der vierte Satz „ſehr ſchnell" weiß uns durch ſeine vielbewegte Fröhlichkeit wieder vom Schmerze zu befreien. Faſt könnte man ſagen, er trete keck auf, es iſt aber nur der große Drang nach Lebensluſt, die in ihrer Ankündigung:



u. ſ. w.

nach ſo vielen ſchmerzlichen Erinnerungen wieder Platz zu gewinnen ſucht. Die faſt überſprudelnde Lebendigkeit des Satzes entſchädigt auch für den Mangel an Mannichfaltigkeit der Gedanken und Intenſität derſelben. Uebrigens bilden die vier Sätze ein zuſammenhängendes Bild und laſſen uns deutlich genug einen Blick thun in den Gemüthszuſtand des Componiſten, der nur durch Stimmungen beſtimmt wird zu ſchaffen, wie uns das vorliegende Werk in ſprechenden Zügen beweiſt.

Ludwig Meinardus, Op. 10. Suite über ein deutsches Volkslied für das Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Es liegt uns in dieser Suite ein Werk vor, von dem man nicht zu viel sagt, wenn man es eine Erscheinung in der modernen Pianoforte-Literatur nennt. Seit dem Erscheinen seines Op. 1 (Novelle für das Piano) ist nichts aus der Feder des Componisten dem Referenten zu Gesichte gekommen. In diesem Op. 10 nun zeigt er, wie gewaltige Fortschritte er gemacht hat. Zu höheren Erwartungen berechtigte schon die „Novelle", sie trug das Gepräge einer reifen Individualität an sich; allein es zeigte darin sich doch noch manche Schlacke, von der sich nunmehr der Componist vollständig befreit hat. Gehört immer schon ein gut Theil von Ausdauer und Muth dazu, einem so umfänglichen Werke sich zu unterziehen, so müssen wir doch noch mehr anerkennen die Kraft des Geistes, mit welcher er sein Werk ausgerüstet hat. Er verräth allenthalben tiefe Studien, — Studien, die nur durch innerstes Versenken in die Kunstformen einer vergangenen Zeit zu einem erwünschten Resultate führen. Er hat sich diese veralteten Formen so zu eigen gemacht, daß sie als neugeboren aus seinem eigenen Fleisch und Blut zu betrachten sind; es sind also keine Nachahmungen der guten alten Zeit, wie sie uns oft noch heut zu Tage unsere trockenen Contrapunktisten auftischen, die da schon was Rechts zu thun vermeinen, wenn sie eine Fuge mit allen Finessen gemacht haben. Es sind freie Gebilde einer Künstlerseele, die es drängte, gerade in diesen Formen einen bedeutsamen Inhalt nieder zu legen. Allein er begnügte sich nicht damit; in den Kreis seiner Arbeit zog er noch die modernen, weil der Stoff zu reich und mannichfaltig war. War in dem Op. 1 eine gewisse Ueberladung im technischen Ausbau zu bemerken, so sehen wir in der vorliegenden Suite den Componisten auch in dieser Hinsicht auf einer geebneteren Bahn wandeln. Er ist zu derjenigen Klarheit und Einfachheit vorgedrungen, die eben im Besitze dessen ist, in welchem die kämpfenden Elemente den Gährungsproceß überstanden haben. Die Behandlung des Pianofortes ist so maßvoll und naturgemäß, daß auch Spielern der mittleren Sphäre das Werk zugänglich ist, — ein Beweis, das viel Inhalt vorhanden sein kann ohne Fingerknaupelei und Accordbombast.

Das Werk eröffnet ein Praeludium (F-Dur), das mit dem Volkslied unisono anhebt. Die Form des Präludiums ist vollgültig ausgebeutet und läßt immer aus dem Hintergrunde den Grundgedanken mit mannichfaltigen Verzierungsgruppen durchleuchten. Hierauf folgen: Allemande, Courante, Sarabande, Gique, Menuett mit Alternativ. Der Geist dieser Formen ist durchweg gelungen aufgefaßt und wiedergegeben, und das Volkslied scheint wie dazu geschaffen, den Inhalt dazu zu leihen. In der Menuett finden sich übrigens Harmonien, die neu und originell sind. Die Mazurka, welche den genannten Stücken sich anschließt, ist ohne alle Nachahmung, steht ganz auf eigenen Füßen und zeigt uns einen Charakterausdruck, der ohne alle Prätention auftritt, ohne alle capriciösen Besonderlichkeiten; wir finden in ihr Objectivität. Walzer und Polka, die demnächst folgen, sind, wie sich erwarten ließ, in eine ideale Sphäre gerückt; besonders schön finden wir den Walzer mit seiner lieblich gezogenen Melodie. Der Marsch (C-Dur) tritt reich dotirt mit breiten Harmonien auf und hat einen festen Schritt; im Mittelsatz (F-Dur) erhebt er sich zu starkem Anklang an das Hauptthema der Suite und läßt eine zartere Cantilene vernehmen. Hierauf folgt das Thema des Volksliedes in einfach vierstimmiger Harmonisirung, dem vier Variationen folgen, die sämmtlich eine geistvolle Behandlung erfahren haben. Sie zeugen nicht nur von der Gestaltungsfähigkeit des Componisten, sondern auch von einer echt musikalischen Natur, die einen Gedanken so lange wendet und bearbeitet, bis er seinen Inhalt völlig ausgebeutet. Das Finale hat gleichfalls eine reiche Durchführung, ergeht sich anfangs in leichter, anmuthiger Bewegung, wird glänzender und schwungvoller, bis es nach dem Schlusse hin auf das einfache Thema zurückfällt, und im Presto feurig und energisch endet. Es sei das Werk, das auch einer schönen äußeren Ausstattung sich erfreut, aufrichtigst empfohlen.

Emanuel Klitzsch.

Das sechste Liederfest des Elmsängerbundes zu Braunschweig

am 15ten und 16ten Juli 1854.

Wochenlang war der Himmel bewölkt gewesen und hatte Ströme Regens herniedergegossen, da erschien der 15te Juli, der Tag, an welchem viele Tausende zum großen Sängerfeste nach Braunschweig eilten, und vertrieb die düsteren und schweren Wolken, und sandte die lichten Strahlen der belebenden, glänzenden Sonne. Was nicht erwartet war, schönes Wetter, trat ein und mit ihm die herrlichste Laune. Um zwölf Uhr desselben Tages wurden die Sänger, die theils mit den Eisenbahnzügen, theils auf schön

geschmückten Wagen aus Nah und Fern herbeigeeilt waren, auf dem Bahnhofe und vor den Thoren der Stadt von den Braunschweiger Sängern feierlich empfangen und in festlichem Zuge nach dem Altstadt-Rathhause geführt. Es waren die Männergesangvereine von Althaldensleben, Blankenburg, Gardelegen, Goslar, Halberstadt, Hannover, Hornburg, Königslutter, Magdeburg, Neuhaldensleben, Offleben, Oschersleben, Peine, Quedlinburg, Schöningen, Schöppenstedt, Söllingen, Stift- und Oberlutter, Stendal und Wernigerode, welche von den Braunschweiger Festgenossen mit Gesang jetzt begrüßt und bewillkommnet und durch die herzliche Ansprache des Oberbürgermeisters der Stadt Braunschweig, Hrn. Caspari, erfreut wurden. Wenn schon hierdurch eine erhöhete, eine Feststimmung eintrat, so wurde dieselbe noch bedeutend gehoben durch das Wiedererkennen und Wiederfinden alter Freunde, durch den herzlichen Bruderkuß, der den Freund traf, durch die Gastfreundschaft, die von Seiten der Bewohner Braunschweigs sich kund gab, durch die allgemeine Theilnahme, die sich in der Ausschmückung der Stadt aussprach. Nachmittags drei Uhr, nachdem die Sänger sich gestärkt hatten, begann die Generalprobe der gemeinschaftlichen Gesänge in der großen Tonhalle, der früheren Egidienkirche. Schon die Probe überzeugte uns von der zweckmäßigen Auswahl der Gesänge, besonders wirkten die einfachen Lieder in der großen Tonhalle vortheilhaft, während die künstlicheren Compositionen, in welchen bewegliche Figuren enthalten waren, weniger zur glücklichen Entfaltung und zu einer allgemeinen Wirkung gelangen konnten. Folgende Gesänge kamen zum Vortrage: der 100ste Psalm von Mühlbrecht, die C-Dur-Kapelle von Kreutzer, Bundeslied (O Isis und Osiris) von Mozart, Liedesfreiheit von Marschner, Weihelied von Abt, deutscher Sängergruß von Methfessel, Hymne nach dem 67sten Psalm von J. Otto. Wir enthalten uns ein tieferes Eingehen in den Werth der Compositionen, müssen jedoch der Kapelle von Kreutzer jedenfalls den Preis zuerkennen. Die Probe ging glücklich von Statten und unmittelbar darauf folgten die Wettgesänge der einzelnen Liedertafeln in dem Saale des „weißen Rosses". Die zweckmäßige Einrichtung war getroffen, daß sämmtliche Liedertafeln in drei Klassen getheilt waren, so daß die Vereine aus Städten von mindestens 8000 Einwohnern zur ersten Klasse, die aus Städten von mindestens 2000 Einwohnern zur zweiten und die aus Ortschaften von unter 2000 Einwohnern zur dritten Klasse gehörten. Für jede Klasse war ein Preis von Silber und ein Lorbeerkranz ausgesetzt. Die schwächeren Vereine begannen den Wettkampf, der nicht allein durch die Mannichfaltigkeit der Gesänge, sondern auch ganz besonders durch die Steigerung in der Virtuosität des Gesanges und in der damit verbundenen größeren Vollendung des Vortrags interessirte. Die große Zahl der Zuhörer ertheilte den auftretenden Vereinen mehr oder minder Beifall, doch wurde dadurch die Spannung nicht gehoben, die bis zu Ende des Gesanges allgemein herrschte, da Keiner das Urtheil der Preisrichter, wozu die Herren Musikdirector Otto aus Dresden, Musikdirector Zöllner aus Leipzig, Kapellmeister Tschirch aus Gera, Kapellmeister Abt und Chordirector Mühlbrecht aus Braunschweig ernannt waren, kannte. Die größeren Vereine hatten meist Compositionen ihrer eigenen Liedermeister gewählt, wie Quedlinburg (Liedertafel) die wilde Jagd von Bönicke, Magdeburg die Studenten von Mühling, Blankenburg Trinklied anderer Art von Sattler, Wernigerode Wanderlied von Hempel, Peine Lerchensang von Molk. Unter diesen Compositionen sprachen besonders die von Bönicke und Sattler an durch die Charakteristik und Frische der Auffassung und Durchführung. Stürmischen Beifall erhielten die Liedertafeln von Hannover und Quedlinburg, obgleich die Leistungen der übrigen Liedertafeln theilweise auch großen Beifall fanden. Die Wettgesänge währten bis Abends zehn Uhr, doch wollte das Singen bis nach zwölf Uhr kein Ende nehmen, ja man würde die ganze Nacht hindurch gesungen haben, wenn nicht der Gedanke an den folgenden Tag die Kehlen endlich zum Schweigen brachte. Besonders wurden bei dieser Gelegenheit die Herren Zöllner, J. Becker, Tschirch und Abt gefeiert und durch den Vortrag ihrer Compositionen erfreut. Endlich verzog sich die Versammlung, um sich auf den folgenden Tag durch Ruhe zu stärken. —

Morgens acht Uhr wurde der Hauptfesttag eingeleitet durch Choralgesang, der von sämmtlichen Sängern auf dem Altstadtmarkte ausgeführt wurde. So ein Gesang unter Gottes freiem Himmel hat etwas eigenthümlich Erhebendes, er wirkt in seiner Einfachheit, harmonischen Vollstimmigkeit und tonischen Fülle mit unbeschreiblicher Gewalt auf die zuhörende Menge. Möchte diese Erfahrung die Feinde des einfachen Choralgesanges und die Freunde des rhythmischen Gesanges endlich zum Schweigen bringen! Um elf Uhr ordnete sich der lange und imponirende Festzug und bewegte sich vom Altstadtmarkte durch die schön geschmückten Straßen nach der Egidienkirche, die bei Ankunft der Sänger bereits vollständig angefüllt war von aufmerksamen Zuhörern. Mit Ausnahme weniger Schwankungen gelangen sämmtliche Vorträge auf das Vollkommenste und führten theilweise einen

großen Beifallssturm herbei.*) Nach den Vorträgen fand die Preisvertheilung unter lauten Acclamationen der anwesenden Menge Statt. Hannover erhielt den ersten Preis, einen herrlichen silbernen Pokal, Quedlinburg (Liedertafel) als Anerkennung für fast gleiche Leistungen einen Lorbeerkranz; von den Vereinen der zweiten Klasse erhielt Stendal einen silbernen Römer und Blankenburg für den Vortrag des Sattler'schen Liedes „Trinklied anderer Art" den Lorbeerkranz; in der dritten Klasse concurrirten nur drei Vereine, unter diesen erhielt Offleben einen silbernen Becher und Stift- und Oberlutter den Lorbeerkranz. Nun bewegte sich der Festzug abermals durch die Straßen Braunschweigs und trennte sich vor den Hauptquartieren der Vereine. Der Nachmittag war der allgemeinen Erheiterung in dem großen Garten des „weißen Rosses" gewidmet; leider war der Zudrang der Menge so groß, daß sowohl die herrliche Militairmusik als der Gesang der einzelnen Liedertafeln nicht allgemein vernommen werden konnte; doch begünstigte das schönste Wetter auch dieses Volksfest, und noch spät am Abend verkündigten Raketenfeuer und bengalische Flammen, Trommelwirbel und Trompetenklang, singende, fröhliche Gruppen von Sängern, umgeben von lieblichen Damengruppen, aber auch eine Menge zerbrochener Stühle, Gläser, Flaschen, Tassen und dergleichen Geschirr die Feier eines außerordentlichen Festes, eines wahrhaft großartigen Sängerfestes. Es drängten sich die Genüsse, während die Zeit zu schnell enteilte. Mit der Ueberzeugung, daß die alte Gastfreundschaft der Braunschweiger sich auf's Neue bewährt habe, trennten sich die Sänger erst spät vom Festplatze und von den edlen, gastfreundlichen und kunstsinnigen Bewohnern der alten Welfenstadt.

r.

Schweizerbriefe.

Zweiter Brief: Tonhalle zum Essen, oder Speisehütte zum Singen. Reformation. Dreieinigkeit. Es kann schon nicht immer so bleiben. Embarras de richesse. Kraut und Unkraut. Preisaufgaben. Guter Gang. Zahlenorakel. Rationales Schlußverfahren.

Nach zwei Richtungen hin hat das diesjährige Männergesangfest eine über die unmittelbare Gegenwart hinauszeigende Bedeutung, indem es von zwei Lebensfragen die eine, mehr die äußere Gestaltung, so zu sagen Inscenesetzung dieser Feste betreffende, gelöst, für die andere, mehr das innere Leben berührende, eine, hoffen wir, glückliche Lösung angebahnt hat. Es galt nämlich den Versuch, eine große Kirche oder andere umfangreiche Räumlichkeit entbehrlich und dadurch diese menschenreichen Feste auch kleineren Orten zugänglich zu machen. Ein Bauwerk, das früh zur Probe, Mittags zum Essen, Nachmittags zu den Concerten, Abends zum allgemeinen Festjubel gleichgeschickt, das mithin ungeachtet der Tische lang und breit genug für eine Gesellschaft von 6—7000 Menschen, und hoch genug für die günstige Entwickelung einer Klangmasse aus weit über tausend Männerkehlen sein mußte, ein solches Bauwerk mußte man herstellen. Und man stellte es her. Und recht! Somit ist die Bahn gebrochen, und schon der nächste Festort, St. Gallen, wird sehr wahrscheinlich zu demselben Auskunftmittel greifen müssen. Daß übrigens durch den ermöglichten größeren Wechsel der Festorte diese populärsten der schweizerischen Volksfeste an volksthümlichen Sympathien gewinnen müssen, ist klar; eben so wird gegenseits diese Verallgemeinerung eine Rückwirkung auf die Gestaltung der Feste auszuüben nicht verfehlen. Ob diese in allen Punkten immer eine günstige bleiben wird, das zu bestimmen fühle ich mich nicht genug Prophet, komme aber hierdurch eben recht auf meinen zweiten Punkt. Es ist dies eine beabsichtigte Reformation, die namentlich auf Beschränkung des Wettsingens und Hebung der Hauptaufführung abzielt. Es stellte sich nämlich in der Berathung der Generalversammlung heraus, daß sowohl das abtretende wie das gegenwärtige Festcomitée unabhängig und ohne gegenseitiges Vorwissen über diese Angelegenheit umfassende Vorlagen vorbereitet hatten. Dazu kam noch das mündliche Gutachten und Vorschläge eines vielerfahrenen Lehrers und Musikdirectors über denselben Gegenstand. Alle drei Gutachten, obwohl verschieden in manchen Nebenpunkten und Vorschlägen, stimmten doch in den Hauptsachen so völlig überein, wie es nach vorgängiger Vereinbarung nicht überzeugender hätte ausfallen können. Alle Meinungen traten vorerst darin zusammen, daß das Wettsingen bereits einen Umfang und eine Richtung gewonnen habe, die nicht nur die Hauptaufführung zu bedrohen, sondern auch durch einseitige Förderung von Sonderinteressen das Gedeihen des Ganzen bedrohe; daß es ferner, ausartend in eine verwerfliche Wettsingerei, weit entfernt ein rüstiges Fortschreiten zu fördern, vielmehr der Mittelmäßigkeit und Halbheit Vorschub leiste; und daß es mit einem Wort nicht so bleiben könne. Früher schon sind auch bei Gelegenheit deutscher Männergesangfeste Klagen über Verirrungen des Wettsingwesens laut geworden, aber nirgendwo

*) Als interessantes Intermezzo erschien die Mittheilung des durch telegraphische Depesche übersandten Sängergrußes der eidgenössischen Sängerschaft aus Winterthur, der sogleich auf gleichem Wege erwiedert wurde.

hat wohl daſſelbe eine ſo bedrohliche Ausdehnung angenommen als bei dieſen eidgenöſſiſchen Feſten. Weſentlich trägt dazu bei die Ueberfülle von Gaben, mit denen das Wohlwollen dieſe Feſte von allen Seiten ſo verſchwenderiſch verſorgt, daß man z. B. bei unſerem Feſt ſie im eigentlichen Sinne des Wortes kaum unterbringen konnte; und dies bei einer ſo abenteuerlichen Unzahl von Bewerbern und bei doppelter Begabung der erſten Preiſe! Bedenke man noch, daß auch die ſchwächſten Leiſtungen mit Gaben von mehr als 100 Franken Werth bedacht werden und die erſten Preiſe bis auf 500 Franken Werth halten. Dies iſt ohne Frage des Guten zu viel, und muß allmälig demoraliſirend wirken. Weiß man einmal, daß mit irgend einem wohl eingedrillten Paradeſtück ein guter Preis und ſelbſt mit einer ganz unzulänglichen Leiſtung noch ein recht hübſcher Pokal zu erſingen iſt, ſo wird der Zudrang zum Wettſingen in monſtröſer Weiſe wachſen. Jeder Verein berechnet ſeine Leiſtung nach der aufgewendeten Mühe und decretirt ſich natürlich Nr. 1, und iſt er ungemein beſcheiden, Nr. 2. Er bedenkt aber nicht, daß zehn, zwölf andere Vereine durch die gleiche Mühe ſich das gleiche Recht erworben haben. So entſteht Mißmuth und Eiferſüchtelei, die ſchon öfters zu ziemlich brutalen Kundgebungen ſich ſteigerten. Dazu kommt der bornirte Muſikantendünkel einzelner Directoren, die ein Mal mit einem guten Preiſe beglückt, fortan jeden geringeren als ein Attentat auf ihre Hoheit betrachten. Solcherlei Unſinn iſt eben Unkraut wie es auf einem zu reichlich gedüngten Acker nicht ausbleibt. Doch zurück zu unſerer Generalverſammlung. Hatte ſich alſo einerſeits die Nothwendigkeit einer Beſchränkung der Wettgeſänge herausgeſtellt, ſo wurde andererſeits eine Hebung und Belebung der Hauptaufführung für nicht minder dringend erkannt. Die gemachten Vorſchläge gingen in Bezug auf das Wettſingen hauptſächlich darauf hinaus, daß man den wettſingenden Vereinen neue Lieder vorlege, um ſie, wo nicht geradezu „vom Blatt", doch nach kurzer Vorbereitung vor einer gewählten Verſammlung zu ſingen; und daß nur Vereinen, die dieſes leiſten, Ehrenpreiſe ertheilt werden. Anlangend die Hauptaufführung gingen die Vorſchläge hauptſächlich dahin, daß man zu Steigerung der Bedeutſamkeit und des Intereſſes auf Gewinnung neuer, werthvoller, namentlich umfangreicherer, in Wort und Ton eine veredelte Volksthümlichkeit athmender Werke bedacht ſein ſolle, wozu als geeignetſtes Mittel Preisaufgaben bezeichnet wurden. Dies ohngefähr der Kern der gemachten Vorſchläge. Eine Erledigung der Angelegenheit war natürlich in einer Berathung, für welche kaum eine Stunde Zeit vorhanden war, nicht möglich. Indeß wurde die Dringlichkeit der Sache anerkannt und beſchloſſen, die vorliegenden Gutachten zum Druck zu befördern und ſpäter eine von allen Vereinen zu beſchickende Generalverſammlung abzuhalten zu Erzielung definitiver Maßnahmen, welche ſchon für das nächſte Männergeſangfeſt maßgebend ſein ſollten. Die Sache iſt ſomit allem Anſchein nach im guten Gang. Hoffentlich wird man aber bei dieſer ſchönen Gelegenheit auch einen anderen der Reformation nicht minder bedürftigen Gegenſtand an die Hand nehmen. Das iſt das Kampfgericht mit ſeinem allzumechaniſchen Urtheilsmodus. Daß eine gewiſſe Mechanik, eine Art Schulmeiſterpraxis, beſtehend in einem tabellariſchen Zahlenſyſtem als Grundlage für das Urtheil unentbehrlich, und um ſo unentbehrlicher ſei, je größer die Zahl der Kämpfenden iſt, mag richtig ſein. Daß man aber dieſes bloſe Hülfsmittel zu Erlangung des Urtheils für das Urtheil ſelber nimmt, daß man einem bloſen Zahlenergebniß ohne Discuſſion, ohne Klage, ohne Appellation wie einem Orakelſpruch ſich fügt, auch wenn man fühlt, daß dieſes Ergebniß der Billigkeit oder Wahrheit nicht völlig entſpreche, das iſt gewiß vom Uebel. Man will durch ein Rechenexempel gewinnen, was nur das Ergebniß des freien Urtheils ſein ſollte. Dadurch hofft man ſich volle Unparteilichkeit zu ſichern und wird vor lauter Unparteilichkeit ungerecht. Wenigſtens ein rationelleres Schlußverfahren thut jedenfalls Noth.

Dz.

Kleine Zeitung.

Man ſchreibt aus den Bädern von Lucca: Eine, einſt vielgeprieſene Geſangskünſtlerin iſt hier anweſend, Adelaide Kemble, Tochter Charles Kemble's und Schweſter der mimiſchen Künſtlerin und Dichterin Fanny Kemble, welche letztere als Mrs. Butler ihr ſeltenes Talent in Amerika vergrub und erſt in Folge der Mißhelligkeiten in ihrer Ehe zurückkehrte, ihren Familiennamen wieder annahm und Leſeſtunden hielt. — Adelaide Kemble verließ gleichfalls nach ihrer Verheirathung, als Mrs. Sartoris die Bühne, iſt aber der Geſangskunſt darum nicht untreu geworden.

Eine größere muſikaliſche Celebrität ſieht man aber hier umherwandern — Roſſini. Seit längerer Zeit iſt er im traurigſten Gemüthszuſtand, von einer an Irrſinn gränzenden Melancholie ergriffen, an welcher er ſchon ein paarmal, wenn ſchon nicht in gleich hohem Grade, gelitten hat. Sie ſoll ſich vor einigen Monaten in Florenz, wo er anſäſſig iſt, in Folge eines Hauskaufes und des Sinkens der Fonds eingeſtellt haben! Schon im Jahre 1848 ſoll Roſſini, ein reicher Mann, der Leibrenten auf Leibrenten häuft, ſich für ruinirt gehalten haben, und der Geiſtesverwirrung nahe geweſen ſein. — Wenn man ihn langſam dahin gehen ſieht, von ſeiner Frau und höchſtens

einem Bekannten begleitet, stumm, schwerfällig, in sich gekehrt, ahnt man in ihm sicher nicht den Schöpfer des „Tell" und „Barbier", und ebenso wenig den genußsüchtigen Lebemann, wie Blaze de Bury ihn in lebendigen, aber ziemlich indiscreten Artikeln in der „Revue des deux mondes" geschildert hat. Rossini's schöpferische Kraft soll übrigens noch kurz vor diesem Krankheitsanfall keineswegs erloschen gewesen sein. Doch ist jetzt seine Gesundheit vollständig zerrüttet und man ist jeden Augenblick auf eine Katastrophe gefaßt. A. Z.

Aus **London** erhalten wir folgende Privat-Nachrichten: „Trotz des schlechten Empfanges der englischen Presse hat der junge Pianist Klindworth in England in letzter Zeit dennoch bedeutenden Succeß gehabt. Es erheben sich bereits gewichtige Stimmen, welche ihn als den ersten Pianisten anerkennen, der gegenwärtig in England sich aufhält. Klindworth hat sich mit dem genialen ungarischen Geiger Reményi vereinigt, und beide Künstler machen erfolgreiche Propaganda für die neue deutsche Musikrichtung, der sie mit ganzer Seele angehören, ohne sich durch das Toben der englischen Kritik im Geringsten beirren zu lassen. Namentlich machen sie mit einer Ungarischen Rhapsodie für Violine und Clavier von Liszt (Manuscript) großes Furore. Die jungen Künstler waren kürzlich in Manchester und gaben dort mehrere stark besuchte Concerte. — Der Haß der Londoner Kritiker gegen Klindworth soll namentlich daher rühren, daß Klindworth im Philharmonischen Concert, bei Gelegenheit der Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre, im Verein mit anderen deutschen Künstlern unerschrockene Opposition gegen das englische Publikum machte, und dadurch einen Meinungskampf im Concertsaal hervorrief, welcher der englischen Presse sehr unangenehm war."

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Theodor Formes gastirte mit glänzendem Erfolg in Gratz als Georg Brown, Eleazar, u. s. f.

Roger gastirte in Breslau in seinen Hauptrollen.

Der Tenorist Liebert hat die Weimarer Hofbühne wieder verlassen, und begiebt sich vorläufig auf Gastspiel. Dem Vernehmen nach ist der frühere Tenorist Beck wieder engagirt.

J. Rosenhain gab vor kurzem ein Concert in Hannover Square in London, welches großes Interesse erregte. Es wurden hauptsächlich eigene Compositionen des Hrn. Rosenhain aufgeführt. Das wichtigste Stück war sein 3tes Trio in F-Moll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 50 (Manuscript). Es wurde von dem Componisten und den HH. Bazzini und Jaquard vortrefflich gespielt. Außerdem spielte Hr. R. eine Reihe kleinerer Clavierstücke: Sylphentanz, Tempete, Fête villageoise. Einige Tage später hatte Hr. R. die Ehre, zur Königin nach Buckingham-Pallast berufen zu werden, um mehrere seiner Orchester- und Clavierkompositionen hören zu lassen. Das Orchester der Königin spielte Fragmente seiner 2ten Symphonie, die zu Anfang dieser Saison in einem Concert der Societé Philharmonique mit großem Beifall gegeben wurde.

J. von Eyken gab vor kurzem in Düsseldorf ein Orgelconcert. Derselbe hat seit einigen Monaten sein Vaterland verlassen, da er in Elberfeld als Organist angestellt worden ist.

Ed. Hille in Hannover, der im Frühjahr dieses Jahres im Auftrage des Cultusministeriums eine Reise nach Berlin, Leipzig, Dresden, Wien unternahm, hat jetzt der Behörde einen Reisebericht und den Plan zur Gründung eines nach dem Muster des Berliner Domchores in der Schloßkirche zu Hannover einzurichtenden Kirchenchores übergeben.

Der Pianist A. Jaell weilte einige Tage in Leipzig. Er begiebt sich nach Triest und beabsichtigt im Herbst zurückzukehren.

Musikfeste, Aufführungen. Der junge Componist Richard Müller in Leipzig, Director eines Gesangvereines, hat eine Messe seiner Composition in der katholischen Kirche in Leipzig aufgeführt.

In Wien sollen die, von dem verstorbenen Kapellmeister Otto Nicolai gegründeten „Philharmonischen Concerte" nach mehrjähriger Unterbrechung wieder in's Leben treten. Kapellmeister Carl Eckert will in jedem Jahre vier philharmenische Concerte veranstalten. — „Wenig mit Liebe" dürfte das Motto sein! Für eine Stadt wie Wien, mit so großen musikalischen Kräften und einem so zahlreichen musikalischen Publikum, sind vier Concerte ein sehr zahmer Anfang. Ob übrigens Eckert der Mann ist, diese Concerte auf den früheren Rang zu erheben, steht noch in Frage.

Am 13ten und 14ten August sollte in Bautzen ein großes Männergesangfest stattfinden, in welchem nur Compositionen (Choräle, Hymnen, Psalmen, größere und kleinere Chorwerke, geistliche und weltliche Lieder und Soli, theils mit, theils ohne Orchesterbegleitung, sowie Orgelsätze) von Lausitzer Componisten am ersten Tag in der Kirche, am zweiten Tag auf dem Festplatz zur Aufführung kommen sollten. Diese leitende Idee war eine sehr glückliche. Das Programm nannte folgende große Anzahl sächsischer (Lausitzer) Componisten, von mehr oder minder großem Ruf: Bergt, G. Böttger, Demantius, Eißner, Melch. Frank, A. Hammerschmidt, C. H. und K. C. Hering, J. A. Hiller, J. Klauß, A. Klose, W. Klingenberg, Marie König, Kozor, J. G. Leonhard, Heinrich Marschner, C. G. Müller, D. T. Nicolai, C. F. Richter, J. H. Schicht, Fr. und Joh. Schneider. — Das Musikfest mußte zufolge der allgemeiner Landestrauer in Sachsen abgesagt werden, doch hat man hoffentlich das Fest nur verschoben und nicht ganz aufgegeben.

Musikdirector Wieprecht aus Berlin veranstaltete in Breslau einige Monstre-Militairconcerte mit seinen, durch ausgezeichnete Instrumente und exacte Aufführungen berühmten Musikchören.

In Breslau führte der academiſche Muſikverein zum Benefiz ſeines Dirigenten, Carl Hoffmann, das Oratorium „Hiob" von Jul. Otto auf.

Aus Sondershauſen berichtet man von den allwöchentlich ſtattfindenden Sommerconcerten ſehr Anerkennenswerthes. Die Programme ſind trefflich gewählt, u. A. kamen die 4te, 7te und 8te Symphonie von Beethoven, die Weihe der Töne von Spohr, die Ouvertüren zu Medea von Cherubini, Iphigenia von Gluck, Genoveva von Schumann und Sturm und Maria Stuart von Bierling zur Aufführung. — Letztere beiden bildeten einen Theil des Programmes von einem Concert am 15ten Juli, welches zu Ehren des Muſikdirector Bierling gegeben wurde, worin Bierling auch das Es-Dur-Concert von Beethoven vortrug. Concertmeiſter Uhlrich ſpielte das Beethoven'ſche Violinconcert und die Chaconne von Bach. — Dieſe Auswahl iſt höchſt anerkennenswerth und empfehlend für den muſikaliſchen Geſchmack in Sondershauſen. Für unglücklich halten wir aber die Idee des Concertmeiſter Uhlrich, zu der Chaconne von Bach eine — Orcheſterbegleitung zu ſchreiben. Schon die Mendelsſohn'ſche Clavierbegleitung war höchſt überflüſſig, und nun gar noch Orcheſter-Begleitung! Wenn Mendelsſohn mit bekannter Discretion allenfalls verſuchen durfte, Bach zu verbeſſern, muß man Hrn. Concertmeiſter Uhlrich's Idee an ſich ſchon verwerfen, die Ausführung ſei, wie ſie wolle. Wir werden ſie übrigens näher prüfen können, da die Orcheſterbegleitung veröffentlicht werden ſoll. — Schließlich ſei noch erwähnt, daß auch Stücke aus Wagner's Opern bereits in Sondershauſen zur Aufführung kamen. —

In Folge der allgemeinen Landestrauer in Sachſen für den am 9ten Auguſt plötzlich verſchiedenen König Friedrich Auguſt ſind alle Theater auf drei Wochen geſchloſſen, und alle Muſikfeſte, Concerte und ſonſtige öffentliche Aufführungen auf eben ſo lange ſuspendirt. In früheren Zeiten war die Dauer der Landestrauer auf einen größeren Zeitraum ausgedehnt.

Neue und neueinſtudirte Opern. Der Componiſt Emil Büchner aus Leipzig (früher Schüler des Conſervatoriums) arbeitet an einer romantiſchen Oper, zu welcher Adolf Böttger den Text gedichtet hat.

Louis Lacombe in Paris componirt gegenwärtig eine große Feſt-Oper, welche zur Verherrlichung der Eröffnung der Welt-Induſtrie-Ausſtellung beſtimmt iſt, die im Jahre 1855 in Paris ſtattfinden ſoll. Dieſes Feſt-Spiel hat den Titel: „le Progrès des Siécles" (der Fortſchritt der Jahrhunderte) — Alles Uebrige iſt der Oeffentlichkeit gegenüber noch Geheimniß. Soviel dürfen wir aber vorläufig andeuten, daß dieſes eigenthümliche Werk, welches übrigens der Componiſt nicht eine Oper, ſondern „Epopée lyrique" nennt, (da es mehr aus einzelnen Tableaux als aus eigentlichen Acten beſteht,) ganz großartige Effecte enthält, die ihre Wirkung nicht verfehlen können, und Meyerbeer ſehr bittre Stunden bereiten werden.

Zum Geburtstag des Königs von Preußen, am 15ten October, wird in Berlin Weber's „Oberon" neueinſtudirt, und mit vollſtändig neuer Ausſtattung zur Aufführung kommen. In Wagner's „Tannhäuſer" malt Gropius bereits die Decorationen. Man erwartet die Aufführung im December. Die Beſetzung iſt bereits bekannt: Johanna Wagner — Elisabeth; Frau Köſter-Schlegel — Venus; Theodor Formes — Tannhäuſer; Salomon — Wolfram. Eine brillante Beſetzung und ſchöne Ausſtattung ſind alſo geſichert. Wie es aber mit der Lebensfrage, der Direction ſteht, ſcheint noch immer nicht entſchieden.

In Wiesbaden ward am 20ſten Juli Wagner's „Fliegender Holländer" zum erſten Male gegeben. — Wagner's drei Haupt-Opern ſind nun in Wiesbaden ſämmtlich auf dem Repertoir, wie überhaupt Wiesbaden für Wagner mit ebenſoviel Conſequenz als Glück in die Schranken getreten iſt. —

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Akademie der ſchönen Künſte in Paris hat Halevy zu ihrem beſtändigen Secretär erwählt.

Muſikaliſche Novitäten. Eine Neuigkeit in Bezug auf die Herausgabe von Quartetten dürfte Quartettſpielern von Intereſſe ſein. Die Verlagshandlung F. Kiſtner bringt demnächſt drei Quartette von Carl Evers, wobei die erſte Violinſtimme zugleich die drei anderen Inſtrumente in Partitur enthält. Wenn auch dadurch das Werk jedenfalls theurer wird, ſo iſt doch der Vorzug der größeren Ueberſichtlichkeit für Spieler ſowohl als für die Beurtheilung deſſelben nicht gering anzuſchlagen.

Von Beethovens Ouvertüre zu Leonore Nr. 2 iſt eine neue „vervollſtändigte" Ausgabe (Partitur und Stimmen) von Jahn in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erſchienen. Die Vervollſtändigung beſteht im Weſentlichen darin, daß der Preſto-Schluß der Ouvertüre Nr. 3 angefügt worden iſt.

Von R. Schumann iſt ein Concert für Violoncell mit Orcheſter, Op. 129 erſchienen. Die Pianoforte-Begleitung iſt zugleich als Dirigentenſtimme eingerichtet.

Aus Raff's Oper „König Alfred" hat Liſzt zwei Nummern: Andante-Finale und Marſch paraphraſirt und bei Heinrichshofen herausgegeben.

Gleichzeitig erſchienen bei Breitkopf und Härtel „Aus Richard Wagner's Lohengrin" 4 Stücke (Feſtſpiel und Brautlied, Elſa's Traum und Lohengrin's Verweis) für das Pianoforte übertragen von Franz Liſzt, in zwei Heften. Die Uebertragung iſt mit unübertrefflicher Meiſterſchaft geſchehen. — Es iſt bekannt, daß ſchon früher der Brautzug aus „Lohengrin" und der Marſch aus dem „Tannhäuſer" von Liſzt bearbeitet erſchienen ſind.

Von Hans v. Bülow erſchien bei Roszavölgyi in Peſth: Marche héroïque, d'après des motives populaires hongroises Paraphrase brillante. — Die Motive ſind aus Erkel's Oper, Hunyadi László, in welche der Rokoczy-Marſch mit großem Humor und Geſchick eingeflochten iſt.

Von Verhulſt iſt ein Hymnus für Solo und Männerchor mit Orgel, Op. 47, in Partitur und Stimmen erſchienen.

Literarische Notizen. Vor einiger Zeit erschien in London anonym: „Charles Auchester", ein englischer Musikroman von einer deutschen Dame. Vielleicht von Johanna Kinkel?) — Wir machen nachträglich darauf aufmerksam, da der Roman in London ziemliches Aufsehen erregt hat.

Ludwig Bechstein beabsichtigt eine „Wartburgs-Bibliothek" herauszugeben, die eine Sammlung solcher Stoffe sein soll, welche eine geschichtliche oder künstlerische Beziehung zur Wartburg, zu Eisenach, zum Landgrafenhof, zu Luther, ꝛc. haben.

Todesfälle. Am 4ten August starb in Coblenz der Musikdirector Präger, 71 Jahre alt, früher Musikdirector in Leipzig, später Kapellmeister beim Herzog von Cambridge, ein geborener Holländer, aber seit 52 Jahren in Deutschland. Seit 10 Jahren lebte er zurückgezogen am Rhein. Er war einer der tüchtigsten Directoren der alten Schule, tüchtiger Violinvirtuos und hauptsächlich bekannt und geschätzt durch seine Violinetuden.

Vermischtes.

Die deutsche Oper in London ist schon wieder zu Grunde gegangen. Wood, der erste Unternehmer, hat fallirt, nachdem er schon seit drei Monaten keine Gagen mehr gezahlt hatte. Der Bassist Formes, der das Unternehmen angeregt hatte, ist nach Amsterdam abgereist, und hat die Gesellschaft ihrem Schicksal überlassen. — Eine neue Warnungstafel für deutsche Künstler, nicht nach England zu gehen! Die Eitelkeit und Sucht, Geld zu machen, hat hier wiederum ihre traurigen Früchte getragen. — Wann werden die Deutschen klug werden? —

Dr. Karl Andree schreibt in der A. A. Z. aus Bremen: „das Theaterjahr in Bremen fand diesmal einen würdigen Abschluß. Man hatte uns Johanna Wagner und Tichatschek vorgeführt, und nachdem wir im Privatconcert die Musik des Hrn. Berlioz kennen gelernt, welche Gustav Kühne als „geistreichen Lärm" charakterisirt hat, blieb uns die „Oper der Zukunft" nicht vorenthalten. Die Gerechtigkeit fordert, beizufügen, daß der Tannhäuser unter den Musikliebhabern sich manche warme Freunde erworben hat." — Der berühmte Bremer Tischrücker, Dr. Karl Andree — welcher diese Bemerkung bei Gelegenheit einiger Reiseskizzen macht, in denen er die Moor-Distrikte, die Lüneburger Haide und andere schöne Gegenden schildert — gehört also auch zu der Zahl der von der Natur vernachlässigten Individuen, welche den „Tannhäuser" für die „Oper der Zukunft" halten! Eine, für einen Tischrücker und Geisterklopfer allerdings vollkommen motivirte Anschauungsweise! —

Panofka aus Paris verweilt einige Tage in Leipzig. Er beabsichtigt, seine Gesangsschule jetzt in deutscher Uebersetzung herauszugeben.

Um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen, hat kürzlich ein „Musiker" den Krönungsmarsch aus dem „Propheten" als Duo für Flöte und Guitarre arrangirt. — So wird man „populär"! —

In Dresden macht jetzt eine „Parodie des Tannhäuser" einiges Aufsehen, welche auf dem Sommertheater in Reisewitz unter großem Zudrang des Publikums gegeben wird. Der Text soll sehr mittelmäßig, aber die Musik nicht ohne Geschick parodirt sein. — Wahrscheinlich ist es dieselbe Parodie, welche zur Fastnacht in Breslau von der dortigen Studentenschaft, und vor Kurzem von einer Privatgesellschaft in Leipzig aufgeführt wurde.

Die königliche Bühne in Berlin feiert seit dem 1sten Juli, mit Ausnahme des Ballets, das dreimal in der Woche die Fremden anlockt. Die einheimischen Berliner gehen lieber in's Sommertheater, wo Restroy den „Wiener in Berlin" repräsentirte, und eine ganze Reihe falscher „Peplitas" die unstillbare Sehnsucht nach der ächten wach ruft.

In Philadelphia hat eine Feuersbrunst das Nationaltheater, nebst anderen öffentlichen Gebäuden in Asche gelegt. Der Verlust wird auf eine halbe Million Dollars veranschlagt.

Während des Gesammtgastspieles der deutschen Bühnenkünstler in München ruhte die Oper nicht ganz. Bis jetzt waren seitdem auf dem Repertoir: Meyerbeer's „Prophet" zwei Mal; „Oedipus in Kolonos" mit Musik von Mendelssohn; Lucia von Lammermoor; Meyerbeer's „Hugenotten" und Kreutzer's „Nachtlager in Granada". — Mit diesem Opernrepertoir macht Dingelstedt weder der Münchner Bühne, noch dem Publikum ein Compliment. Dingelstedt's Vorliebe für Meyerbeer ist bekannt.

Die Fabrication wohlfeiler musikalischer Instrumente, die namentlich zum Export bestimmt sind, hat in Sachsen eine ganz bedeutende Ausdehnung. Nach statistischen Nachrichten versenden allein die kleinen sächsischen Orte Neukirchen und Klingenthal zusammen jährlich: an Violinen circa 10,000 Dutzend zu 30,000 Thalern; 2000 Dutzend zu 8000 Thlr.; 500 Dutzend zu 4000; 100 Dutzend zu 2000; 10 Dutzend zu 500 Thalern; zusammen 12,610 Dutzend Violinen zu 44,500 Thlrn. An Guitarren versenden sie 2,643 Dutzend zu 32,800; an Contrabässen 600 Stück zu 4000 Thalern, und an Violoncells 3000 Stück zu 8000 Thalern. Saiten werden jährlich im Werthe von 60,000 Thaler verschickt. — Diese Fluth von musikalischen Instrumenten der billigsten Sorten ist wahrhaft erschreckend. Glücklicherweise gehen die meisten ins Ausland. Wo nur aber in aller Welt die jährlich producirten 31,700 Stück unglücklicher Guitarren hingerathen mögen! Wahrscheinlich an die Hinterwäldler in den Vereinigten Staaten ꝛc.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 6. S. 59, Sp. 2, Z. 24 v. u. lies kein Liebender, statt ein Liebender.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen rc.

Simon Sechter, 77stes Werk. Vierte Landmesse, sammt Tantum ergo, Graduale und Offertorium für eine Singstimme und Orgel ad libitum für Sopran, Alt und Baß, 2 Violinen, Violoncell, Contrabaß und Orgel. 1 Thlr. = 1 Fl. 30 Kr.

Sämmtliche Sätze dieser Landmesse sind in einem, dem geistlichen Liede sich nähernden Tone gehalten: leicht ausführbar für Sänger und Spieler; durchaus ungesucht und schmucklos in Melodie und Harmonie; ohne trivial zu sein, treffen diese Sätze den für ihre Bestimmung richtigen Ton und erfüllen ihren Zweck vollkommen. In der, die Partitur ersetzenden Orgelstimme mit bezifferten Bässen, ist von dem dreistimmigen Vocalsatze nur der Sopran gegeben, welcher von der ersten Violine unterstützt wird, während die zweite Violine in leicht gewandter Weise eine contrapunktische Bewegung festhält, die bei aller Einfachheit doch den tüchtig gewandten Musiker nicht verkennen läßt. Für die beliebige dreistimmige Benutzung der Messe sind dem Hefte die vollständigen Chorstimmen beigegeben. D. H. C.

Musica sacra. Sammlung kirchlicher Musik der berühmtesten Componisten mit besonderer Rücksicht auf Ausführung in Kirchen, Singakademien, Seminarien a capella, größtentheils ausgeführt vom k. Domchor in Berlin. Berlin, Schlesinger. Nr. 40. 5 Sgr.

Vorliegende Nummer dieser sehr werthvollen Sammlung enthält das dreistimmige (zwei Tenöre und Baß) Jesu salvator noster von Cordans. Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt, dieses verdienstlichen Unternehmens zu gedenken und wollen auch bei Erscheinen dieses Heftes nicht verfehlen, alle Kirchenchöre und Gesangsvereine von Neuem auf dasselbe aufmerksam zu machen.

H. Enckhausen, Op. 85. Der 23ste Psalm für vier Männerstimmen. Hannover, Nagel. 16 gGr.

— — —, Op. 86. Zwei geistliche Gesänge nach Worten der heiligen Schrift (Psalm 103) für vier Männerstimmen. Ebend. 14 gGr.

Es sind diese beiden Werke sowohl zu kirchlichen Aufführungen, als auch für Gesangsvereine sehr zu empfehlen. Bei sehr einfachen, würdigen und eindringlichen Motiven findet man hier eine interessante Harmonik und die geschickteste und dabei prunklose Handhabung der Mittel, vermöge letzterer die Gesänge auch kleineren Chören zugänglich sind und besonders Kirchensängern in kleineren Orten willkommen sein werden.

W. A. Mozart, Misericordias Domini. Clavier-Auszug von Gustav Nottebohm. Wien, Mechetti. Clavierauszug und Singstimmen, 25 Ngr.

Eine sehr schön ausgestattete neue Ausgabe des Werkes in einem mit ebensoviel Verständniß als Geschick gemachten Clavierauszug. Dasselbe Kirchenstück ist auch in einem vierhändigen Arrangement von J. Hoven in derselben Verlagshandlung für den Preis von 15 Ngr. erschienen.

Choräle.

Carl Feye, Op. 16. Dreißig rhythmische Choräle der evangelischen Kirche für drei Kinderstimmen bearbeitet. Heft 1. Offenbach, André. 36 Kr.

Ein für den Schulgebrauch sehr zweckmäßiges Werkchen. Das Arrangement ist leicht und der Bestimmung des Ganzen entsprechend.

Für die Orgel.

J. A. van Eyken, Fugen aus dem wohltemperirten Clavier von J. S. Bach, in progressiver Ordnung für die Orgel eingerichtet und mit Angabe des Fingersatzes und der Pedalapplicatur versehen. Rotterdam, W. C. de Vletter. F. 1. — 20.

Das Heft enthält 5 Fugen, Nr. 1 in C-Dur, Nr. 2 in Es-Dur, Nr. 3 in D-Dur aus dem zweiten Theile des wohltemperirten Claviers, Nr. 4 in B-Moll und Nr. 5 in G-Moll sind dem ersten Theile desselben entnommen. Die Sätze sind für diesen Zweck gut gewählt. Die Pedalstimme hat ein besonderes System erhalten. Die Absicht des Herausgebers dem Altmeister Bach einen noch größeren Freundeskreis zu gewinnen ist so löblich, daß wir ihm nur Glück dazu wünschen können. Jedem Satze ist eine Anweisung über den Gebrauch der Orgelregister beim Vortrage desselben beigefügt. — Recht dankenswerth; allein die Erfahrung hat uns vielfach bestätigt, daß diese Sätze mit ganz entgegengesetzter Registrirung von ergreifenderer Wirkung waren. Es wird also auf die strenge Befolgung dieser Vorschriften nicht viel ankommen.

D. H. C.

Concertmusik.

Concertstücke für Pianoforte solo.

Wilhelm Speidel, Op. 4. Concertsolo — Andante und Allegro brillant — für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Es dürfte unserer Meinung nach dieses Concertstück seinen geeigneten Platz eher im Salon, als im Concertsaal finden, denn ein größerer Aufwand von äußerer Brillance giebt einem Musikstücke von wenig höher stehendem Inhalte noch keine größere künstlerische Bedeutung. In geistiger Beziehung wird hier etwas Neues oder nur annähernd Originelles nicht geboten, ebenso wenig, wie in der technischen Ausführung. Uns scheint das Werk mit den Erzeugnissen des vielbeliebten Charles Voß auf gleicher Stufe zu stehen. Was ihm jedoch nachzurühmen, ist Geschick in der äußeren Fassung und in der Behandlung des Instrumentes.

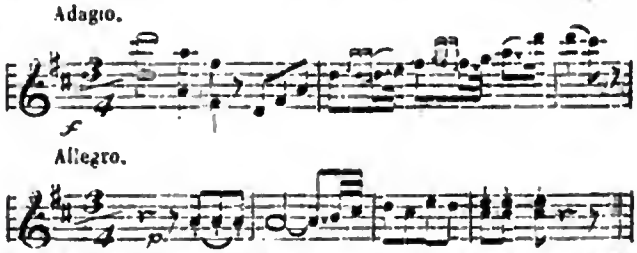
Ant. Herzberg, Op. 8. La Cascade. Etude de Concert pour Piano. Wien, Mechetti. 20 Ngr.

Ein brillantes, nicht ungefälliges, aber auch bedeutende technische Fertigkeit voraussetzendes Musikstück, das zur Geltendmachung der Vielseitigkeit sehr geeignet ist.

Arrangements.

J. Haydn, Sechs Symphonien für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von **Julius André.** Nr. 12. **Offenbach, André.** 2 Fl.

Es enthält vorliegende Lieferung dieser empfehlenswerthen Sammlung die Symphonie in D-Dur:



Das Arrangement ist geschmackvoll, nicht schwierig und giebt die Partitur möglichst treu wieder.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von

***F. E. C. Leuckart** in Breslau.*

Gaschin, Comtesse Fanny de Rosenberg, Op. 19. *„Souvenir de Lazienki"*, Mazurka bleu pour Piano. 20 Sgr.

Gumbert, Ferd., Op. 64. *Drei Lieder* für Sopran oder Tenor mit Piano. („Er liebt mich nicht — er liebt mich!" „Nur einmal möcht' ich Dir noch sagen!" „Liebchen weine nicht.") 15 Sgr.

Heinsdorff, G., *Tänze und Märsche* für Piano.

Op. 9. *Breslauer Damen-Polka.* 5 Sgr.
„ 10. *„Der fröhliche Pole"*, Mazurka. 5 Sgr.
„ 25. *Marien-Marsch* über das Lied: „Die schönsten Augen" von Stigelli. 7½ Sgr.
„ 26. *Polka-Mazurka.* 7½ Sgr.

Mächtig, Carl, Op. 1. *„Aus der Heimath"*, Salonstück für Piano. 12½ Sgr.

———, Op. 5. *„Ach wie ist's möglich, dass ich Dich lassen kann"*, Thüringsches Volkslied für Piano übertragen. 12½ Sgr.

Otto, Julius, Op. 104. *Drei Lieder* von Emanuel Klopsch für Sopran oder Tenor mit Piano. (Mondnacht. Weihnachtslied. Lied.) 20 Sgr.

Sammlung von Tänzen und Märschen für Orchester. (In Stimmen.)

No. 23. *Heinsdorff, G.,* Op. 25. *Marien-Marsch.* Op. 26. *Polka-Mazurka.* 1 Thlr. 17½ Sgr.

Schnabel, Carl, Op. 58. *Frosch-Engagement* von Hoffmann v. Fallersleben. Musikalischer Scherz für eine mittlere Stimme (oder 2 Stimmen ad libitum) mit Piano. 10 Sgr.

———, Op. 59. *Zwei elegante Salonstücke* für Piano.

No. 1. Fantasie über das Lied: „Die blauen Augen" von Arnaud. 15 Sgr.
No. 2. Fantasie über ein Ballet-Motiv aus der Oper: „Percival und Griseldis" von Carl Schnabel. 15 Sgr.

———, Op. 61. *„Ein seliger Tag"*. Lied für Tenor mit Piano. 7½ Sgr.

———, Dasselbe arrangirt für eine tiefere Stimme. 7½ Sgr.

In der ***Heinrichshofen***'schen Musikalienhandlung in Magdeburg ist erschienen:

Bach, J. S., Sinfonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, Fagot, mit Begleitung der Orgel, herausgeg. von Ritter. Partitur. 20 Ngr.

Chwatal, Op. 102. Lief. I, II. Volksmelodien zu 4 Händen. à 25 Ngr.

———, Op. 110. Lief. I, II. Petites Pièces instructives à 4 ms. à 15 Ngr.

Doppler, Op. 178. Première Valse. 10 Ngr.

———, Op. 179. 2 Lieder ohne Worte. 10 Ngr.

Ehlert, L., Op. 22. Hafislieder für 1 Stimme. 17½ Ngr.

Flügel, G., Op. 7. Grande Sonate (früher bei Bulang). 1 Thlr.

Gumbert, F., Op. 63. 3 Lieder für Sopran oder Tenor. 20 Ngr.

Liszt, Fr., No. 1. Andante-Finale aus König Alfred. 17½ Ngr.

———, No. 2. Marsch. 17½ Ngr.

Marschner, Op. 154. 4 Gesänge für Baritou. 22 Ngr.

Mehul, Ouverture zu den Blinden von Toledo. 5 Ngr.

Methfessel, Op. 153. 2 Lieder. 10 Ngr.

Meyer, L., Op. 1. Kinder-Trio für Pfte., Violine und Violoncello. 25 Ngr.

Oesten, Th., Op. 50. Liebesklänge zu 4 Händen. No. 1, 4, 6. zusammen 1 Thlr. 7½ Ngr.

Pucitta, Duettino: „Un palpito mi sento". 10 Ngr.

Radecke, Op. 9. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor. 15 Ngr.

Raff, Op. 58. 1, 2. Deux Nocturne p. Piano et Viol. à 25 Ngr.

Sieber, Ferd., Op. 20. 3 schottische Lieder (deutsch und englisch). 16 Ngr.

———, Op. 30, 31, 32. 16 Vocalisen und Solfeggien für Sopran, Mezzo-Sopran, Alt. à 1 Thlr. 10 Ngr.

Souvenirs d'Operas, par Chwatal. No. 9—16. je 12—16 Ngr. zusammen 3 Thlr. 23 Ngr. (Rosenfee, Maurer, Rigoletto, Fanchon, Sylphen, Liebestrank, Joseph und die beiden Blinden, Wilhelm Tell.)

Würst, Op. 28. Aria per Concerto für Mezzo-Sopran mit Pfte. 15 Ngr.

———, Dasselbe mit Orchester. 1 Thlr. 15 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage

von

Breitkopf & Härtel *in Leipzig.*

Beethoven, L. van, Ouverture zu Leonore No. 2. Neue vervollständigte Ausgabe. Partitur 2 Thlr. Stimmen 3 Thlr.

Bertini, H., Op. 29. 24 Etudes pour le Piano. 1 Thlr.

— —, Op. 32. 24 Etudes pour le Piano. 1 Thlr.

Gouvy, Th., 3me Sérénade pour le Piano. 10 Ngr.

— —, 4me Sérénade pour le Piano. 10 Ngr.

Holstein, F. von, Op. 9. Waldlieder von J. N. Vogl, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweites Heft der Waldlieder. 1 Thlr.

Josephson, J. A., Airs nationaux Suédois, arrangés pour le Piano. Suite I et II. à 15 Ngr. 1 Thlr.

Lumbye, H. C., Tanze für das Pianoforte. No. 123. Georgine-Polka, 5 Ngr. No. 124. Bachus-Galopp, 5 Ngr. No. 125. Amalie-Polka, 5 Ngr.

Mozart, W. A., Quartett (Es-dur) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, nach dem Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott arrangirt. Neue Ausgabe. 1 Thlr.

Schumann, R., Op. 129. Concert (A-moll) für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr. 20 Ngr.

— —, Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr.

— —, Dasselbe, die Pianoforte-Begleitung (zugleich als Dirigirstimme eingerichtet). 1 Thlr. 5 Ngr.

Steifensand, W., Op. 13. Sonate (No. 2. G-dur) für das Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Tulou, 30 Duos pour 2 Flûtes. Classés progressivement et adoptés pour les Classes du Conservatoire de musique à Paris. Livre 9. Op. 19. Trois grands Duos concertans. 1 Thlr.

Bei ***Gebrüder Hug*** in Zürich sind neu erschienen:

Baumgartner, Wilh., Op. 6. Der Wandrer in der Nacht. Ged. von K. A. Mayer, für Bariton mit Pfte. 10 Ngr.

———, Op. 13. 12 Jugendlieder f. Sopr. u. Alt. 3- u. 4stimmig. 4 Ngr.

———, Op. 16. 6 Lieder f. Männerst. 1 Thlr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 9.** Den 25. August 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Boyeldieu's Weiße Dame. — Recensionen: H. Litolff, Op. 80. R. Würst, Op. 28. — Aus Hannover. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Boyeldieu's Weiße Dame.

Von

Franz Liszt.

Das Sujet zu Boyeldieu's Meisterwerk ist nach zwei Romanen von Walter Scott, Guy Mannering und Monastery gebildet, und entlehnt überdies aus einem dritten desselben Dichters einen Zug seiner Handlung. Durch den schnell ihr zu Theil gewordenen Beifall eröffnete diese Oper in brillanter Weise die Periode, in welcher man sich mit Eifer auf die Fabrikation von Theaterstücken aus berühmten Romanen verlegte. Hätte man dies Verfahren nur auf die Oper angewandt, so könnte man es als eine Folge der Umgestaltungen betrachten, welche mit dieser vorgenommen wurden, als einen Versuch dem fühlbar sich herausstellenden Bedürfniß abzuhelfen, daß das Libretto durch ergreifende Bilder interessanter zu machen sei, und insofern den Mißbrauch für einen transitorischen halten. Dem war aber nicht so, denn alsbald griff in Frankreich und Deutschland diese nachtheilige Gewohnheit in allen dramatisch-literarischen Zweigen um sich. Seit vielen Jahren hat sich das Uebel nur vermehrt und verschlimmert. Die Erfolge, welche noch diesen Winter den Camelia- und Perlen-Damen in Frankreich, und der Waisen von Lowood als Nachfolgerin der Frau Professorin in Deutschland wurden, lassen keineswegs auf ein baldiges Ende dieses Romanwucherns auf den Brettern schließen. Dies Anlocken des neugierigen Publikums à tout prix und besonders à bas prix ist ein langsam tödtendes Gift für die Kunst, denn es entwöhnt den Zuschauer von den edleren Eindrücken, die er im dramatischen Kunstwerk zu suchen hat.

Das Bedürfniß erregt zu sein, ist ein allgemeines; die Geistesbildung aber besteht darin, jene Erregungen zu empfinden, welche die Kunst in den edelsten Regionen der Seele hervorruft und zwar durch Mittel, die unser prüfendes Verständniß befriedigen. Um ungebildete Zuschauer zum Lachen oder Weinen zu bringen, bedarf es nur der plumpsten Metiergriffe. Solche Eindrücke aber sind flüchtig und der Gegenstand, der sie hervorbrachte, wird alsbald vergessen. Der gebildete Zuschauer, der sich von der Beschaffenheit eines Werkes Rechenschaft zu geben vermag, widmet den besseren eine dauernde Anerkennung, sollte sich die-

ſelbe auch minder geräuſchvoll kundgeben. Die Kunſt hat es nur mit dem gewählten Publikum ſolcher Gebildeten zu thun, kann deſſelben aber auch nicht ohne Gefahr des Verfalls entbehren. Wenn nun auch die Zahl Solcher, die das Schöne in der Kunſt genießen und in ſeinen verſchiedenen Erſcheinungsweiſen erkennen, immer und überall eine beſchränkte bleiben wird, ſo hängt ihre Vergrößerung oder Verringerung doch namentlich von denen ab, die einen Einfluß auf Kunſtinſtitute üben, jenachdem ſie Vielen Gelegenheit geben, an ſchönen und edlen geiſtigen Ereigniſſen ihren Geſchmack zu bilden, da man zu einer gewiſſen Fähigkeit des Urtheils nur durch die Gewohnheit gelangt, ausgezeichnete Werke öfter zu ſehen und zu vergleichen.

Einer ſolchen Verbreitung guten Geſchmacks und richtiger Auffaſſung tritt der eingewurzelte Mißbrauch, Romane zu dramatiſiren, auf's Entſchiedenſte entgegen. Es wird in ſolchen Erzeugniſſen zu leicht auf das Gefühl des Zuſchauers gewirkt, der aus der Erinnerung beliebter Lectüre den zu empfangenden Eindruck ſchon fertig mitbringt, alle Lücken und Schwächen des Stückes durch ſie ergänzt und dem Autor keine zu großen Anſtrengungen zumuthet, ſein Intereſſe lebendig zu erhalten, da er mit den handelnden Perſonen bereits durch den geleſenen Roman vertraut iſt. Das loſeſte Gewebe genügt, um ſchon bekannte Begebenheiten in's Gedächtniß zurückzurufen, deren ſceniſche Darſtellung eine wirkſame jedoch banale Anziehungskraft ausübt, oft nur weil man von ihr einen Schimmer von Wahrſcheinlichkeit für das Unwahrſcheinlichſte erwartet, und dann wie ein trunkener Menſch den Schauplatz verläßt, der ſich an verfälſchtem Wein berauſcht und die nöthige Feinheit des Sinnes eingebüßt hat, um über Reinheit, Geſchmack und Blume eines edlen Getränkes zu urtheilen.

Gewiß würde man vergebens die dramatiſche Kunſt in eine einzige Form einzuengen verſuchen. Ihre Geſtaltung und Weſenheit trägt nothwendigerweiſe das Gepräge der jezeitigen Sitten und Ideen; jede Epoche, jede Nation wirft ihren eigenthümlichen Reflex auf das Drama und in Uebereinſtimmung mit der contemporären Weltanſchauung wird es geſchaffen. Griechiſches und lateiniſches Theater ſo wie das der modernen Culturvölker, wie das ſpaniſche, engliſche, franzöſiſche, deutſche, wird nur aus dem Medium der Civiliſation heraus verſtändlich, in welchem jedes zu ſeiner Blüthe gelangt. Wenn gleichwohl das in ſeinen urſprünglich angeborenen Leidenſchaften ſich gleichbleibende menſchliche Herz, das ewige Urbild der dramatiſchen Kunſt iſt, wie die menſchliche Geſtalt Typus der Sculptur und Malerei, ſo wird doch die Darſtellung durch Racen-Phyſionomien- und Ausdrucksverſchiedenheiten bis in's Unendliche variirt, je nach den Formen, die ein und daſſelbe Gefühl unter dem ſteten Wechſel von Sitten und Ideen annimmt. Auch dem Roman iſt das menſchliche Herz Typus, ſeine Aufgabe beſteht darin, die Modificationen darzuſtellen, die es unter verſchiedenen Einflüſſen erfährt. Und doch folgt daraus nicht, daß ſein Stoff ſich ebenſo gut für die Bühne behandeln ließe. Sollte er auch an und für ſich dazu geeignet ſein, ſo entſtellt ihn der Roman durch die ihm eigenthümlichen Manipulationen, in einer Weiſe, die auf das Theater nicht anwendbar iſt, da ihre Proportionsgeſetze und weſentlichen Elemente gänzlich verſchieden ſind. Allerdings ſuchen alle Künſte, deren Aufgabe es iſt, dem ſocialen Leben und menſchlichen Herzen einen Spiegel vorzuhalten, ihre Grundſtoffe in der Geſchichte, Chronik, Tradition, Legende, Erzählung, als gleichſam in den Archiven der Völker und deren geheimnißvollem, räthſelhaft formulirtem Anhang, dem Mythus. Jede Kunſt aber zieht daraus in anderer Weiſe das Material für die Zwecke ihrer beſonderen Umgeſtaltungen und Umwandlungen. Jede Geſchichte ſtellt ſich den Augen der Poeten und Künſtler wie ein Landſtrich dar, dem ſie nach verſchiedenen Bedürfniſſen auszubeuten ſuchen. Die Einen wollen nur ſeine Anſicht im Ganzen wiedergeben, die anderen forſchen Schachten koſtbarer, verborgener Metalle nach; dieſem iſt es nur um irgend merkwürdige Conturen, um ein ſeltenes Colorit zu thun, jeder ſtrebt aus anderer Abſicht, gräbt nach anderen Schätzen, verlangt Antwort auf andere Fragen.

Leidenſchaften, Affecte, Stellungen und Geberden, wie die Sculptur ſie wiederzugeben berufen iſt, ſind der menſchlichen Natur ebenſo eigenthümlich und angeboren als die dem Bereich der Malerei angehörenden; erſtere jedoch vermag nur gewiſſen Affecten und Stellungen poetiſche Wahrheit zu verleihen, deren Beredtſamkeit und Ausdruck durch die Wirkung der Conture, Rundung der Formen und ihre verſchiedenen Aſpecte, durch die feierliche Majeſtät dieſer Kunſt erhöht werden kann; die Malerei wird im Gegentheil ſolche Leidenſchaften und Geberden zu ihrem Gegenſtand wählen, deren Gegenſätze und überwältigende Energie ſie durch die Uebergänge des ihr zu Gebote ſtehenden Colorits zu verbinden, zu mildern, und uns wie eine magiſche Beſchwörung vor Augen und Seele zu halten vermag, die ſie nach Gefallen nähert und in die Ferne rückt. Der Marmor iſt greifbar, er hat ſpecifiſche Schwere wie das Lebendige ſelbſt; Sculpturwerke exiſtiren ſo für den Blinden auch und haben einen Vorzug des Realismus, der dem Bild abgeht. Die Malerei erſetzt dieſen Mangel durch die größere Vielfältigkeit ihrer Stoffe, durch Lebhaftigkeit der Bewegung, Reiz der Farbe und Perſpective. Wenn ſich Maler und Bildhauer nach der Nothwendigkeit dieſer Unter-

ſcheidungen in den fundamentalen Bedingungen ihrer Künſte richten, ſo wird niemals einer den anderen copiren. Geben ſie alſo ein und demſelben Gedanken-Ausdruck, ſo werden ſie es auf gänzlich verſchiedenen Wegen zu thun haben; ſie werden denſelben in verſchiedene ideale Rahmen faſſen, von anderen Seiten betrachten, identiſche Gefühle in gänzlich ungleiche Formen incarniren müſſen. Nur wenn beide ihn für ſich auf den ihrer beſonderen Kunſt gedeihlichen richtigen Weg zum Ausdruck gebracht haben, wird er analoge Stimmungen, ähnliche Gefühle in dem Schauenden hervorrufen. Wie ſehr im Irrthum wäre der Künſtler befangen, der ſich direct an der Kunſt des Anderen inſpiriren, und ſie ohne weitere als durch die Verſchiedenheit des Materials bedingte Veränderungen in die ſeinige übertragen wollte. Iſt es aber nicht ebenſo ſachwidrig Roman-Gruppen auf dem Hintergrund von Theaterdecorationen zu zeigen? Gleich dem Gemälde lauſcht der Roman der Natur den Zauber ihrer Perſpective, duftiger Fernſichten und unmerklichſter Farbengradationen ab. Auch er vermag ſeinen Lichtpartien jene Durchſichtigkeit zu verleihen, die die Maler mit dem Kunſtausdruck Luft bezeichnen; er kann ſeine Gruppen umwölken, ſeine Figuren in grauen Nebel oder in irisfarbige Wellen hüllen, die ihren Conturen die Schärfe nehmen und ihnen die Grazie des durchſchimmernden, halb zu Errathenden leihen, oder er kann mit der Lupe malend jedes Fältchen auf dem Greiſenantlitz, jedes Schönheitskörnchen auf den Wangen der Jugend ſchildern. Das Drama muß aber wie die Sculptur eine einzige Minute in ihrem Lauf und die Bewegungen feſthalten, die in dieſem kurzen Zeitraume das Individuum charakteriſiren. Er begnügt ſich nicht die Wirklichkeit zu ſchildern, er will ſie nachahmen, um aber ihre Illuſion voll und ganz wiederzugeben, greift er nur nach gewiſſen Realitäten, die in dem Brennpunkt einer einzigen Handlung alle nöthigen Lichtſtrahlen zuſammenfaſſen, welche die Phyſiognomien der Hauptgruppen wahrnehmen und erkennen laſſen.

Das vom Roman durch detaillirte Erzählung beſchriebene und verherrlichte Factum kann ſchwerlich dem vollkommen gleichen, welches in den lebhaften Peripetien des Dramas dargeſtellt wird. Beide haben uns den Menſchen von anderen Seiten, durch verſchiedene Darſtellungsweiſen, in veränderten Dimenſionen zu zeigen. Der weſentlichſte Vorzug des Romanes beſteht in den pſychologiſchen Zergliederungen, die er uns zu geben vermag. In genauer Analyſe zeigt er uns das Getriebe des Herzens, ſeine unmerklichſten Bewegungen in ihrer ununterbrochenen Reihenfolge, läßt uns jede ſeiner Pulſationen vernehmen, enthüllt uns Ring auf Ring die Verkettung ſeiner Leidenſchaften und ihr complicirtes Ineinanderſpielen. Die Bühne zeigt uns die menſchliche Seele gleichſam nur ſynthetiſch; ihre Affecte, Tugenden und Fehler werden nur in ihren äußerlichen Kundgebungen, ihrer Intenſität und Tragweite, ihrem Reſultat faßlich. Der Roman kann der einfachſten Handlung hohes Intereſſe verleihen, indem er die verborgenen, unausgeſprochenen und uneingeſtandenen, ſchweigenden Gefühle entſchleiert welche über die Hauptlinien eines Daſeins entſcheiden, oder mit dem Colorit wechſelnder ſchillernder Reflexe die kleinſten Begebenheiten eines Schickſals beleuchtet, das uns feſſelt ſeitdem wir in das Gewebe ſeiner Fäden zu ſchauen vermögen; das Theater verlangt Handlung und ſtellt am liebſten klar und beſtimmt accentuirte Charaktere dar, die ſich unſerem Geiſt kräftig und lebendig einprägen. Ausdehnung von Zeit und Ort kommen dem Roman zu ſtatten, das Drama wird meiſtens durch möglichſte enge Zuſammenziehung beider gewinnen. Der Roman neigt ſich natürlich zur Schilderung von Gefühlsverirrungen, concentrirten, langathmigen Leidenſchaften, ausnahmsweiſen Charakteren, deren Innerlichkeit und aus ihr entſpringende Art und Handlungsweiſe er in vielgliederigen Wurzeln zur Darſtellung bringt, gleich dem Gedicht, wenn es auf denſelben Spuren wandelt (wie denn auch Byron ſeine derartigen Poeſien mit dem Namen Tales bezeichnete). Die Wahl ſolcher Perſönlichkeiten, Seelen-Geheimniſſe und complicirter Motive gereicht der Bühne ſelten zum Vortheil. Die von ihr zur Darſtellung gebrachten Leidenſchaften müſſen einfacher Natur ſein, ſie müſſen in den normalen Regionen unſeres Herzens wurzeln, der Majorität der Menſchen verſtändlich und den meiſten Intelligenzen zugänglich erſcheinen, obwohl ſie dieſelben idealiſirend aus der nackten Wirklichkeit emporhebt, ihre Intenſität verſtärkt, ihren Maßſtab, ihre Verhältniſſe vergrößert, wie dies der Cothurn der alten Tragödie trefflich ſymboliſirte, indem er ſelbſt den Wuchs der Spielenden über den gewöhnlichen ausdehnte. Roman und Drama haben das Wahre und Schöne als höchſten Endzweck mit allen Künſten gemein, nur würde man ſich täuſchen, wollte man beide unter denſelben Formen dies Ziel anſtreben laſſen. Bemüht man ſich auch noch ſo ſehr, die dramatiſchſten Gefühle des Romanes — die Situationen die der Leſer am lebendigſten ſich vorſtellt — die der am entſchiedenſten Handelnden, unmittelbarſten Charaktere ſelbſt mit dem gewürzteſten Dialog auf der Bühne wiederzugeben, ſo werden vielleicht einige Scenen als gelungen erſcheinen, hie und da pikante Momente, ein pathetiſches oder anmuthiges Bild vorkommen, die das Stück in Mode bringen, das Publikum eine Zeit lang rühren oder amüſiren, niemals aber entſteht auf dieſem Wege ein Kunſtwerk, welches durch inneren Werth die flüchtige Laune des Augenblickes überdauert. Und je vortreff-

licher an und für ſich der Roman iſt, dem man die Handlung entlehnt, um ſo weniger wird die ſceniſche Darſtellung von dieſer Vortrefflichkeit übrig laſſen; denn je beſſer Gefühle, Situationen und Charaktere den Anforderungen des Romanes entſprachen, deſto ungeeigneter werden ſie ſich auf der Bühne ausnehmen.

So augenſcheinlich nun dieſe Unzulänglichkeit des aus dem Roman gezogenen Dramas iſt, ſo nimmt nichts deſtoweniger das Fabriciren ſolcher Theaterſtücke tagtäglich mehr überhand und dient als Beleg für unſere Armuth an hervorragenden dramatiſchen Werken. Deutſchlands und Frankreichs Bühnen ſind von den mittelmäßigſten Producten dieſer Metier-Federn überſchwemmt. Alle Romaneiers ſehen ſich auf dem Theater oder bringen ſich ſelbſt auf die Bretter, wie Balzac, G. Sand, Dumas, Eugen Süe, Spindler, Storch, Zſchokke, Auerbach ꝛc. Werke von zehn oder zwölf Bänden drängt man zuſammen, dehnt die Novelle aus, und um ja nichts entwiſchen zu laſſen macht man literariſche Nippſachen zu Stücken, ſchüttelt hundertjährigen Staub von alten Scharteken um irgend eine Figur daraus friſch zu ſchminken und aufzuputzen. Selbſt der engliſche Roman, der ſich gewöhnlich um eine einfache Geſchichte dreht, entgeht dieſer Mummerei nicht und Simple Story mußte auch zu dieſer Travestie herhalten. Jedermann weiß, daß die Beſchäftigung mit dergleichen Arrangements nicht Sache der Kunſt, ſondern des Geldverdienſtes iſt, daß zum Erlangen einer gewiſſen Geſchicklichkeit in dieſer Induſtrie, weder poetiſches Talent noch Erfindung gehört, daß Bühnenpraxis, Kenntniß des Publikums und der Effecte für die es empfänglich iſt, dazu ausreicht. Und doch erhebt ſich keine Direction, kein dramatiſcher Künſtler gegen dieſe Bühnenkrankheit, wie ſehr ſie auch ſonſt mit ernſten, künſtleriſchen Prätentionen renommiren mögen.*)

Wenn im Bereich der Literatur dieſer Zweig ſo florirt, wie hätte man für die Oper eine ſo leichte und ergiebige Quelle der Anziehung unbenutzt laſſen ſollen? Mußte man ihr nicht im Gegentheil dazu gratuliren, daß jeder neu erſcheinende Roman, der in den Leihbibliotheken gehörig zerleſen war, einen wohlzubereiteten Köder für den eleganten Maulaffenſchwarm der Plutokratie hergab?

Als Boyeldieu 1825 die weiße Dame nach einem Libretto von Scribe componirte, hatte ſich dieſer ſchon die Kenntniß der Pariſer Scene und ſeines Publikums verſchafft, die ihn ſpäter eine wenn nicht ungetheilte, doch unbeſtrittene Herrſchaft über daſſelbe erlangen ließ. Der unerhörte Erfolg Walter Scott's konnte ſeiner Aufmerkſamkeit nicht entgehen, und das von dem neuen ſchottiſchen Barden für die ausgezeichnet pittoresken Gebräuche und Gegenden ſeines Landes geweckte Intereſſe ließen ihn den Nutzen erkennen, den man aus localer Färbung (couleur locale) zu ziehen vermöchte, ein Element, welches dann von geringeren Talenten und mit weniger Tact bis zur Ueberſättigung ausgebeutet wurde. Von dieſer Oper an entwickelte Scribe ſeine Geſchicklichkeit für Verkettung von Situationen, wie ſie für die Pariſer Oper paſſen, deren Publikum weniger Vorliebe für ernſte und durchgeführte Charakterſchilderungen hat und nicht zu gänzlichem Aufgehen im ſinnlich muſikaliſchen Genuß, wie in Italien, geneigt iſt. Die gleich vom Beginn des Gedeihens der Oper in Frankreich ſtattgehabte Verbindung von Lully mit Molière und Quinault, deſſen Talent trotz Boileau's und Lafontaine's Epigrammen ihm warme Verehrer und einen Sitz in der Akademie erwarb, gewöhnte die Franzoſen frühzeitig daran, ein gewiſſes Gewicht auf Operntexte zu legen, mindeſtens einen relativen Werth, wenn nicht die Vollkommenheit der Tragödie oder des Luſtſpiels von ihnen zu verlangen. Dieſe Forderungen wurden niemals ganz eingeſtellt, wenn ſie auch nach dem Geſchmack und Ideal jeder Epoche ſich ändern mochten. Opern von nicht geringerem muſikaliſchen Werth als andere fielen durch, wenn ihr Süjet platt war, andere dankten dieſem die allgemeine Gunſt, und renommirte Dichter, wie Sedaine, theilten das Verdienſt um Opernſucceſſe in gleichen Hälften mit einem Philidor, Monſigny und Gretry. Die Gründung einer komiſchen Oper neben der k. Muſikakademie war mehr eine ſcheinbare als wirkliche Scheidung. In erſterer wurde das Recitativ durch den Dialog erſetzt und die Werke in engeren Rahmen zuſammengedrängt, aber weder hier noch dort begnügte man ſich mit einem ausſchließlich komiſchen oder ernſten Genre, hier wie dort verlangte man dramatiſches Intereſſe und anerkannte gute Muſik nur dann, wenn ſie mit einer unterhaltenden Intrigue verbunden war, wenn ſie in Begleitung eines Libretto erſchien, deſſen Entwickelung man mit Spannung folgen konnte. Richard Coeur de Lion von Gretry, Joseph von Mehül und Cherubini's Deux Journées ſind durch ihre gleiche Berühmtheit Repräſentanten des damals erfolgreichen gemiſchten Operngenres, der ſich in einer ſchwebenden Scala zwiſchen dem Ergreifenden, Anmuthigen, Pikanten und Komiſchen hielt, nach Thränen bald ein Lächeln folgen ließ, und ohne den tragiſchen Cothurn anzulegen, doch auch die Maske Thalia's nur halb vornahm. Scribe verdankt ſeine immenſe Popularität dem Umſtand, daß

*) Wir nehmen Dingelſtedt in München aus, der allein von allen Theaterdirectoren erklärt hat, kein Stück von Charlotte Birch-Pfeiffer, einer der bekannteſten und populärſten Romanzuſchneiderinnen, geben zu wollen.

er den Grundaccord dieſer Tonart auffand und dann in Meyerbeer den richtigen Mann traf, der durch die abundanteſte Entwickelung aller Hülfsmittel ſeiner Kunſt die von ihm angelegten Effecte zu verhundertfachen verſtand. Er war zu frühzeitig und zu intim in die Praxis der Bühnenoptik eingeweiht, um die Sujets für dieſen Componiſten im Roman zu ſuchen, und hatte gewiß früher als Andere das Unerſprießliche dieſes Verfahrens erkannt. Aber im Jahre 1825 war es eben noch neu genug, Rahmen, Perſonen und Ort der Handlung einer Oper aus den ſehr verbreiteten Romanen eines allbewunderten Schriftſtellers zu entnehmen. Er war indeſſen nicht der Erſte, der Walter Scott auf die Scene brachte. Roſſini hatte ſchon herausgefunden, wie viel Relief Montagnard-Melodien, Barden- und Kriegerchöre durch das pittoreske Hochland und außerdem durch die Erinnerung an das anmuthigſte Gedicht dieſes Autors erhalten könnten. Das reizende kleine Chèf d'oeuvre wurde indeß vom Librettiſten ſo arg entſtellt, daß, obgleich die Partitur der Donna del lago durchaus nicht anderen Werken nachſteht, denen ein beſſeres Schickſal widerfuhr, ſich kaum einige koſtbare Muſikſtücke daraus erhalten haben. Scribe begriff das Richtige der Intention und vermied das Linkiſche in der Ausführung. Die Dame blanche war durch harmoniſche Uebereinſtimmung von Text und Muſik dem Intereſſe gegenüber, welches eine Barbe bleue, Chaperon rouge und Cendrillon von Gretry, Iſouard und Boieldieu ſelbſt geboten hatten, ein fühlbarer Fortſchritt, der das Aufſehen, welches die Oper machte, leicht erklärt. Man kann auf ſie anwenden, was die Catalani eines Tages von Mad. Sontag ſagte: „ſie iſt groß in ihrem Genre, aber ihr Genre iſt klein.“ Alles iſt hier graziös gruppirt und fein gearbeitet, die kleinen Figuren ſind in angemeſſenſter Proportion gehalten und die Melodie zeichnet ſich durch eine Art ſchelmiſche Sentimentalität aus.

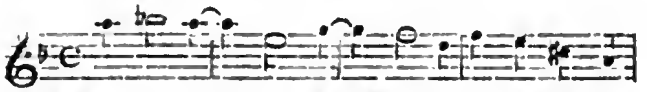
Mehr als hundert Jahre nach ſeiner erſten Aufführung (1778) gab man Lully's Theſeus zum letzten Mal auf derſelben Bühne, die er gegründet und despotiſch beherrſcht hatte durch fortwährende Aufführung ſeiner eigenen Werke, deren einige bis an beinahe 1000 Vorſtellungen erlebten. Die weiße Dame iſt auf dem Theater, für welches ſie geſchrieben wurde, bereits 777 Mal gegeben; ob auch ſie im Jahr 1925 noch aufgeführt werden, ob überhaupt die ganze Operngattung welcher ſie angehört lange Lebensfähigkeit beweiſen wird, ob es nicht zu ſpät iſt, denſelben Pfad noch länger breit zu treten, vermögen wir nicht zu verbürgen.

Concertmuſik.

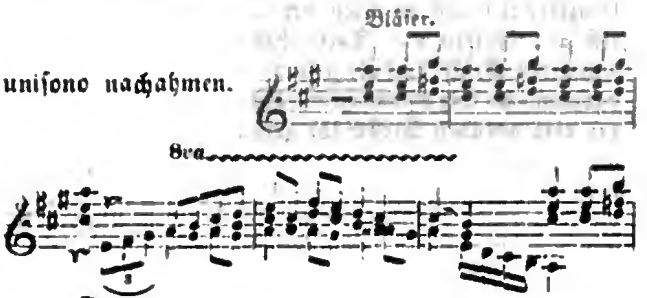
Ouvertüren.

Henry Litolff, Op. 80. Ouvertüre zu K. Griepenkerl's Girondiſten. Partitur. — Braunſchweig, G. M. Meyer jun. Pr. 2 Thlr.

Nach einer Einleitung von ein und vierzig Tacten Andante ma non troppo, D-Moll, die ſich präludirend verhält und mit dem übrigen Verlauf der Ouvertüre nicht in engere Verbindung gebracht iſt, kommt ein Andantino von dreißig Tacten, welches eine Peripetie des Dramas veranſchaulicht. Der Savoyardenknabe Jean, welcher Charlotte Corday nach Paris begleitete, ſpielt den Weibern der Hallen in Marat's Wohnzimmer einen Reigen von Chamouny, durch den er die Aufmerkſamkeit derſelben in Spannung erhält, bis ſein Spiel durch Marat's Todesſchrei unterbrochen wird. Wir hören ein Flötenſolo in doriſcher Tonart mit abwechſelndem h und b, dem ſich ſpäter ein D-Horn zugeſellt, während die Violoncelle und Bäſſe, wie in unheimlicher Ahnung des nahen Ereigniſſes, das D- und A-Moll unterſtützen. Jetzt aber fahren ſie wild auf im Presto agitato und eilen in einer Fortiſſimo-Attacca, zu dem nach und nach anſchwellend das ganze Orcheſter tritt, zum Hauptthema der Ouvertüre.



Dies Thema trägt den Preſtoſatz von 112 Tacten, welcher den eben beſchriebenen Moment mit dem Eintritt des Ça ira verbindet und wird nach Beendigung deſſelben in einem Paralellſatz wieder aufgenommen. Der Eintritt des ça ira iſt ſehr lebendig gehalten und intereſſant inſtrumentirt. Die Bläſer ſtimmen es an und fahren mit der Melodie fort, während die Streicher unisono nachahmen.



Becken und Militairtrommel, die bis dahin ſchwiegen, heben den Auftritt des Ça ira hervor, während das Blech nur ſparſam angewandt iſt, um bei ſeiner vollen Entwicklung am Schluß deſto mächtiger zu wirken. Der obenerwähnte Preſto-Paralellſatz mit Nachklängen

des Ça ira Rhythmus erreicht im Fortiſſimo die Dominante von D, auf welcher Pauken und Bäſſe bis zum Pianiſſimo diminuiren. Nun erklingt wie ein Geiſtergruß der Corday, des Savoyarden Melodie zu den vollen Harfenarpeggien der Manon-Roland, mit welcher dieſe im Drama die eigene Fahrt zum Schaffot begleitet, während beim Sonnenaufgang des eigenen Todes gewärtig die vereinten Girondiſten begeiſtert den Accorden der Freundin lauſchen. Dem Todesſignal der Trommeln hinter dem Vorhang klingt im Orcheſter das zuerſt angeführte Thema im Uniſono nach. Nach kurzem Preſtoſatz verklingen Bäſſe und D-Hörner auf der Dominante von D, während eine Solo-Clarinette mit den Violen in wenigen klagenden Tönen den verhallenden Trommelwirbeln nachſeufzen. Eine gewaltige Fanfare von vier D-Hörnern und D-Trompeten, denen ſich Becken, Pauken und Poſaunen geſellen, leitet eine triumphale Melodie ein, die mit vollem Orcheſter fortfährt bis durch den Rhythmus des Ça ira eingeleitet, die erſten Accente der Marſeillaiſe im Presto maestoso Alles andere verſchlingen und übertönen. Sie wird aber eben nur als das Ganze ſchließend angedeutet. Im Prestissimo con fuoco ſtürzen die Streicher mit Achtelnoten im Uniſono nach der Dominante und mit dem erneuten Rhythmus des Ça ira ſchließt die Ouvertüre.

Vielleicht wird dieſe Skizze annähernd den Zweck erreichen, Solchen, denen keine Partitur des Werkes vorliegt, eine Idee davon zu geben. Wir können die Ouvertüre durchaus nur als das intereſſante Product eines ſelbſtſtändigen Geiſtes bezeichnen. Alle Schablonen-Macherei verſchmähend, greift Litolff tief aus dem Drama ſelbſt die nothwendige Form für ſeine Gedanken. Die Momente, die ſich realiſtiſch an das Drama und die Geſchichte anlehnen, ſind geiſtreich erfunden oder benutzt, mit großem Geſchick placirt und behandelt. Schwächer erſcheint uns das Band, durch welches dieſe Einzelheiten zum Ganzen verbunden werden. Die zuerſt angeführten vier Tacte haben für uns kaum concentrirten Gefühlsinhalt genug, um ſie ohne andere als harmoniſche Modificationen, als ausreichenden Träger der verbindenden Preſtoſätze gelten zu laſſen. Vielleicht aber würde dies ſpecifiſch muſikaliſche Bedenken gänzlich ſchwinden, wenn uns Gelegenheit gegeben wäre, die Ouvertüre zu dem beſtimmten Zweck in Verbindung mit dem Drama zu hören, für welches der Tondichter ſie ſchuf. Denn darin beſteht ein modernes Verdienſt Litolff's, daß er in der ganzen Anlage ſeines Werkes auf Nebenerfolge Verzicht leiſtet, daß er den ſpecifiſch muſikaliſchen Standpunkt verlaſſend, nur für den Dichter und ſein Werk ſchafft, mit ihm ſtehen und fallen will. Wir können im Intereſſe des deutſchen Publikums nur wünſchen, daß ähnliche geiſtige Verbrüderungen, wie dieſe Doppelarbeit Griepenkerl's und Litolff's, die entgegenſtehenden Theaterverhältniſſe überwinden und recht fleißig zur Aufführung kommen. Aber ſo geht es in Deutſchland! Der talentvolle Sculptor rieſiger hiſtoriſcher Figuren muß bürgerliche Puppen kneten um ein Scherflein Beifall zu erringen, und Litolff's Sanskülotte wird ſich in die Concertſäle flüchten müſſen, damit ehrbare Claſſiker in ſchwarzen Pantalons ſich entſetzt abwenden oder kopfſchüttelnd die befrackten Achſeln über ihn zucken.

P. C.

Concertarien.

Rich. Würſt, Op. 28. Aria di Concerto — „Misera dove sone" — per Mezzo-Soprano o Contralto. — **Magdeburg, Heinrichshofen. Für Pianoforte ⅓ Thlr., für Orcheſter 1½ Thlr.**

Bei dem großen Mangel an eigentlichen Concertarien und ſolchen Solo-Geſangsſtücken aus Opern und Oratorien, die ſich zum Vortrage im Concertſaal eignen, iſt es ſehr verdienſtlich und verdient aufmunternde Anerkennung, wenn junge Talente es unternehmen, größere Geſangsſtücke für das Concert zu ſchreiben, beſonders wenn, wie in vorliegender Arie, ein wirklich ſchätzenswerther Beitrag zu dieſer Gattung geliefert wird.

Die Arie Richard Würſt's iſt in dem ſoliden Styl der älteren italieniſchen Muſik gehalten. Ein ausdrucksvolles, charakteriſtiſch begleitetes Recitativ (Adagio A-Moll) leitet das Muſikſtück ein. Schon hier iſt der Sängerin reiche Gelegenheit geboten, neben ihrer Virtuoſität auch ihr künſtleriſches Verſtändniß und ihre Kunſt der Declamation zu zeigen. Mit einem Andante ⅔ Tact in derſelben Tonart beginnt die Arie ſelbſt, deren zweiten Theil ein Allegro con fuoco C in der üblichen Form bildet. Die Motive ſind ſämmtlich ſehr anſprechend, der geiſtige Inhalt keineswegs unbedeutend. Anlage und Ausführung des Ganzen zeigen den tüchtigen Muſiker, die Singſtimme iſt mit großer Sachkenntniß geſetzt, der Sängerin dabei Raum zum Anbringen von brillanten Verzierungen geſtattet. Im Allgemeinen bewegt ſich die Singſtimme in der dem Mezzoſopran am meiſten zuſagenden Lage, doch überſchreitet der Componiſt auch hin und wieder dieſe Grenzen, was hier um ſo verzeihlicher, als er dieſe Arie für Johanna Wagner geſchrieben hat, alſo auch einen ungewöhnlich großen und umfangreichen Stimmſond vorausſetzen durfte. Die äußerſten Enden des hier verlangten Umfangs ſind das kleine gis und das zweigeſtrichene h. Nur große und reichbegabte Künſtlerinnen dürfen ſich alſo an den öffentlichen Vortrag des ſchönen und dankbaren Muſikſtückes wagen und dieſen ſei es angelegentlich empfohlen. Eigentlichen

Contraaltistinnen dürfte die Arie nur dann zugänglich werden, wenn sie von geschickter Hand für dieselben punktirt wird. — Die vollständige Partitur ist in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.

F. G.

Aus Hannover.

Es ist keineswegs meine Absicht, Ihnen jetzt noch einen Bericht über die Musikbegebenheiten des letztverflossenen Winters nachzuliefern, damit würde ich doch nur post festum kommen; ich will aber das Eine oder Andere nachträglich noch kurz registriren und Ihnen mit diesen wenigen Zeilen beweisen, daß ich noch am Leben bin, ja noch mehr, daß ich Sie so wie Ihre Zeitschrift nicht vergessen habe. Und wenn ich daneben versichere, daß ich noch immer die Kunst über Alles liebe und verehre, lieben und verehren werde bis an's Ende der Welt, oder vielmehr bis an mein Ende, das noch möglichst fern sein möge, so werden Sie mir das ebenfalls glauben. Ich hoffe, daß ich nächsten Winter mehr Muße und Ruhe haben werde und wünsche Ihnen viel Schönes berichten zu können.

Ich trage also nach: Marco Spada, Oper von Auber. Sie wurde ohne Erfolg gegeben und wird einstweilen ruhen, worüber Niemand böse werden wird. Monsieur Auber ist schon lange fertig und könnte sich jetzt dreist zur Ruhe begeben. — Habe ich in meinem letzten Berichte der Oper: Toni vom H. von S. G. schon erwähnt oder erwähnen können? Ich glaube nicht. Nun, sie wurde ebenfalls hier aufgeführt und alles Lobenswerthe an ihr ist anerkannt. — Was nun? Nun kommt — zu Anfang dieses Jahres — der neue Intendant, Graf Platen-Hallermund, und sagt oder denkt, es muß anders werden mit der Oper. Und es ward anders! Aber ein gutes Ding will Weile haben und Rom ist auch nicht in einem Tage erbaut. Also beruhige Dich gefälligst, mein liebes Publikum, Alles peu à peu! Die werden zunächst Gäste vorgeführt vor denen Du Respect haben sollst. Und es kamen Johanna Wagner aus Berlin und die Ney aus Dresden und — das Publikum verneigte sich, rief und klatschte bravo und anerkannte die so vorzüglichen Leistungen beider Sängerinnen, besonders die der Wagner. Will auch nicht verhehlen, die Pepita zu registriren. Großer Jubel auch hier, aber doch vermischt mit einer Dosis Opposition. — Der Baritonist Becker aus Dresden, ein sehr braver Sänger, gastirte und gefiel. Er wurde trotzdem nicht engagirt, obgleich er eine sehr gute Acquisition für unsere Bühne gewesen wäre. Es war im Rathe des Intendanten anders beschlossen. Die anderen Gastspiele übergehe ich mit Ausnahme des der sehr tüchtigen Sängerin, Frl. Janda aus Prag. Sie ist engagirt und ich werde später Gelegenheit nehmen, mehr über sie zu sagen.

Was wird uns nun das neue Theaterjahr bringen? Jedenfalls viel neue Mitglieder der Oper, das kann ich bestimmt sagen, aber auch weiter nichts. Ich setze übrigens große Hoffnungen auf den Intendanten, der selbstständiger zu stehen scheint als seine Vorgänger und der nicht mit dem Orchesterchef in Conflicte gerathen kann, weil er das Amt desselben in sich vereinigt. Daß er nicht in Conflict mit sich selbst gerathen möge, das wünsche ich von ganzem Herzen. Sie wie ich die Thätigkeit des Intendanten bisland mit großem Interesse verfolgt habe, so werde ich's auch künftig thun und hoffe ich, Ihrer Zeitschrift nur Erfreuliches berichten zu können. Für heute melde ich mit Vergnügen, daß die Eintrittspreise ermedrigt worden sind, eine durchaus lobenswerthe Einrichtung, welche sehr günstig aufgenommen wird. — Von neuen Opern, welche in Aussicht stehen, nenne ich „die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai, welche schon am Schlusse des vorigen Theaterjahres gegeben werden sollte, und die neue Oper von Hille „Bianca". Bezüglich der letzteren, so ist dem Intendanten Gelegenheit gegeben, sich eines vaterländischen Componisten kräftig anzunehmen, der sich bislang oft durch Berge von Schwierigkeiten hindurcharbeiten mußte. Es wird sich überhaupt noch manche andere Gelegenheit darbieten, wo der Intendant zeigen kann, daß er wirklich zum Vorsteher einer Kunstanstalt berufen ist, wo er zeigen kann, daß ihm die Förderung der Kunst in jeglicher Weise am Herzen liegt.

Unsere Abonnement-Concerte haben in letzter Zeit einen bedeutenden Aufschwung genommen und die Orchesterleistungen sind wirklich ganz vortrefflich zu nennen, zum Theil durchaus tadellos. Unser Orchester kann sich mit den besten Orchestern messen. Und dazu ein Solospieler wie Joachim, da muß man zufriedengestellt werden. In die Direction theilten sich Joachim, Marschner und Fischer. Spielt Ersterer, so wird das vorhergehende Orchesterwerk gewöhnlich von Fischer dirigirt. Sonst dirigirt alle Orchestersachen Joachim, die Gesangsachen Marschner oder Fischer. Im letzten der Concerte wurden Berlioz'sche Werke, von dem Componisten selbst dirigirt, vorgeführt. Berlioz hatte vor Weihnachten schon zwei Concerte im Theater gegeben. Das erste war besucht, das zweite weniger. Mehrere seiner Werke wurden mit außerordentlichem Beifalle aufgenommen. Wie kommt es, daß durchschnittlich mit ihm auch seine Werke wieder verschwinden? —

Die Hille'sche Singakademie führte den Hän-

del'ſchen Judas Maccabäus in gelungener Weiſe auf. Ganz vorzüglich gingen die Chöre. Da Frau Nottes leider erkrankte, ſo hatte Frau Röder-Romani am Abend vor der Generalprobe die ihr gänzlich unbekannte Sopran-Partie übernommen und führte ſie dieſelbe ebenfalls gelungen aus. Eine Schlagfertigkeit, welche dieſer braven Sängerin, die unſere Bühne bereits verlaſſen hat, alle Ehre macht. Außerdem gab die Singakademie noch ein Concert in der Schloßkirche zum Beſten der Armen.

Am Charfreitage wurde in der Schloßkirche unter Leitung des Schloßorganiſten Enckhauſen, der „Tod Jeſu" von Graun, aufgeführt. Es war dies das 25ſte Mal, daß der verdiente Enckhauſen das Charfreitags-Concert leitete. Alſo eine doppelte Feier für ihn.

Daß die hieſige neue Liedertafel, welche von dem Kammermuſikus Vaas geleitet wird, auf dem Liederfeſte in Braunſchweig mit einem Zöllner'ſchen Liede den erſten Preis davon getragen hat, will ich gleichfalls noch melden.

Marſchner iſt wieder hier. Er war verreiſt, um ſich von ſeiner Augenkrankheit zu erholen. Es ſoll ihm viel beſſer gehn.

Unſer Theatergebäude hat nun auch eine Inſchrift erhalten, die ich meinem nächſten Berichte als Motto vorſetzen werde.

Hannover, im Auguſt 1854. ##

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Jenny Lind-Goldſchmidt befindet ſich zur Badekur in Kiſſingen. Sie beabſichtigt, im nächſten Winter nach England zu gehen.

Der rühmlichſt bekannte Violin-Virtuos Edmund Singer aus Peſth befindet ſich ſeit einigen Monaten in Dresden. Er hat daſelbſt ſeinen Sommer-Aufenthalt genommen, componirt gegenwärtig einige brillante Concertſtücke, und wird im nächſten Winter eine Kunſtreiſe durch Norddeutſchland antreten.

Engliſche Blätter berichten ſehr enthuſiaſtiſch von einer jungen Clavierſpielerin, Arabella Goddard, Londonerin von Geburt, deren Spiel in dieſer Saiſon in London viel Aufſehen machen ſoll. Ihr am 21ſten Juni in Hanovre-Square-Rooms gegebenes Concert ſei eines der bedeutendſten der Saiſon geweſen. Wenn ſie keine Engländerin wäre, würden wir dieſer Verſicherung mehr Glauben ſchenken. — Die junge Dame iſt erſt 18 Jahr alt, und Schülerin von Kalkbrenner und Thalberg. Sie tritt gegenwärtig ihre erſte Kunſtreiſe nach Deutſchland an, um in den Bädern und Hauptſtädten Concerte zu geben. Wenn aber Arabella Goddard mit der Kalkbrenner'-Thalberg'ſchen Schule in Deutſchland noch Glück zu machen hofft, dürfte ſie um zehn Jahre zu ſpät kommen! —

Nachdem die Griſi die Favoritin des engliſchen Publikums, ſchon alljährlich wenigſtens einmal die Bühne verlaſſen wollte, aber mit Mario immer wieder kam, hat ſie am 7ten Auguſt die engliſche Bühne nun doch definitiv verlaſſen, um nach 21jähriger Thätigkeit in London, in Amerika — von vorn anzufangen! Sie hat ſich mit ihrem „Mari" Mario nach New-York eingeſchifft. —

Muſikfeſte, Aufführungen. Die italieniſche Oper in London iſt am 13ten Auguſt mit Roſſini's „Graf Ory" geſchloſſen worden.

Die Theater-Intendanz in München fährt fort, den zahlreich verſammelten Fremden eine gründliche Anſchauung von dem ſchlechten Geſchmack zu verſchaffen, welcher in der Münchner Oper zu Hauſe iſt. Seit Anfang Auguſt octroyirte man den Fremden in fünf Opernabenden nochmals den „Propheten" zweimal, ferner die „Norma" und „Nachtwandlerin". Die beſte, bis jetzt zu Tage geförderte Oper, war Halevy's „Jüdin"! — Der „Prophet" erſchien ſogar bei aufgehobenem Abonnement, war aber ſehr mangelhaft beſetzt und höchſt mittelmäßig gegeben. Trotz der verſchwenderiſchen Pracht der Ausſtattung war denn auch der Eindruck auf die fremden Gäſte, wie zu erwarten, matt und wirkungslos. — Es iſt eine wohl zu beachtende Erſcheinung, daß diejenigen Hoftheater, deren Intendanten durch beſondere Pflege des Schauſpiels ſich auszeichnen, in der Oper nicht nur Nichts leiſten, ſondern einen wahrhaft grauenvollen Geſchmack entwickeln. Der Ruhm, den Dingelſtedt durch das Geſammtgaſtſpiel ſich erworben hat, ſcheint ihn mehr als je gegen das Geſchick der Oper gleichgültig zu machen. Das iſt aber ein ſehr zweifelhafter Ruhm! —

Das erſte „claſſiſche" Concert im Hoftheater zu München, welches ſchon einmal um acht Tage verſchoben werden mußte, iſt am 14ten Auguſt unter Direction von Lachner gegeben worden. — Zur Aufführung kamen im erſten Theil die A-Dur-Symphonie von Beethoven; und im zweiten Theil: Lobgeſang von J. Haydn, Arie mit Baſſethorn aus „Titus" von Mozart, die Geſangsſcene für Violine von Spohr und das Halleluja aus Händel's „Meſſias". — Alſo Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und Spohr — das nennt man, mit Namen imponiren — denn die Auswahl der Compoſitionen läßt Viel zu wünſchen übrig, und bewegt ſich im althergebrachten Schlendrian. — Wöchentlich ſoll ein Concert ſtattfinden. Auf die Aufführung claſſiſcher Opern wartet man noch immer. Man ſpricht Viel von Gluck, Mozart und Weber, hört aber Nichts davon.

Neue und neueinſtudirte Opern. Meyerbeer iſt gegenwärtig in Iſchl. — Er hat ſich in Wien einige Tage aufgehalten, und die tröſtliche Zuſage gemacht, die Proben zum „Nordſtern" daſelbſt perſönlich zu leiten, deſſen Aufführung noch in dieſem Jahre erfolgen ſoll. Da man das „Feldlager in Schleſien", welches für Wien als „Vielka" bearbeitet wurde,

dort schon zur Genüge kennt, so ist Wien in der beneidenswerthen Lage, den halben Nordstern schon auswendig zu wissen, bevor man noch eine Note davon gehört hat! Solche Hexereien sind nur dem Tausend-Künstler Meyerbeer möglich! — Ein Dr. B. in Wien, Meyerbeer's „Prophet", posaunt bereits das Glück aus, welches Wien bevorsteht, und spart weder Tinte noch Lunge, um den Appetit des ganzen Kaiserstaats auf das Erscheinen des kaiserlichen Pastetenbäckers mit seiner altbackenen Pastete lebendig zu erhalten.

In Wien wird „Ferdinand Cortez" mit Steger, und „Fra Diavolo" mit Ander in der Titelrolle neueinstudirt.

Musikalische Novitäten. Der Pianist Kiindworth hat die große C-Dur-Symphonie von Franz Schubert für zwei Pianoforte zu vier Händen arrangirt, und beabsichtigt gegenwärtig, dieses verdienstliche Arrangement zu veröffentlichen.

Von Gade sind drei neue Lieder bei Arnold in Elberfeld erschienen.

Literarische Notizen. Der große und kleine Strunweiveter, nennt sich, mehr naiv als neu, ein Heft sogenannter „satyrischer" Dichtungen von einem Hrn. Karl Wendelin, obscurer Existenz, der mehr unter die „industriellen" als unter die „geistreichen" Köpfe zu gehören scheint. Er hat es unternommen, seinen Witz gegen das Rebwitz'sche Drama und die „Zukunftsoper" zugleich zu richten, eine Zusammenstellung, die allerdings neu genannt werden muß — doch, was hätte der Deutsche noch nicht verglichen! — Die Wendelin'sche Privat-Satyre richtet sich theils auf das Kunstwerk der Zukunft im Allgemeinen, theils auf Lohengrin und Tannhäuser speciell, und feiert letztere in zwei „Puppencomödien": „Prinzessin Bumsia" und „Zu spät". — Die Idee zur Prinzessin Bumsia verdankt Hrn. Wendelins Unternehmungsgeist den „Grenzboten", welche alle Ursache haben dürften, die Priorität der Witze, die sie einmal gemacht haben, zu wahren, und deshalb auch jenen geistreichen Titel für eine Parodie des Lohengrin sich reserviren sollten. — Dümmer als über Wagner bereits geschrieben, flacher und alberner, als über seine Kunstwerke schon gewitzelt worden ist, kann schwerlich noch Etwas zu Tage kommen. — Dies zum Trost für Hrn. Karl Wendelin!

Vermischtes.

Beim Ausbruch der Cholera in Rom sind aus Besorgniß vor Anhäufung von Menschenmassen in engen Räumen, auf Befehl der Regierung sämmtliche kleine Theater geschlossen worden. Nur im Mausoleum des Kaisers Augustus wird noch unter freiem Himmel fortgespielt. Dieses Mausoleum dürfte das einzige classische Sommertheater sein, welches gegenwärtig existirt.

Nach einem ausführlichen Bericht über das germanische Nationalmuseum in Nürnberg — ein in seiner Art einziges und großartig angelegtes Unternehmen — wird daselbst u. A. eine vollständige Sammlung alter musikalischer Instrumente (theils im Original, theils in genauer Copie) angelegt. Schon jetzt besitzt man eine besondere Kammer voll mittelalterlicher musikalischer Instrumente und Spiele, die möglichst complettirt werden sollen. Wir hoffen später Genaueres über diese interessante Sammlung mittheilen zu können. — Ueber die musikalischen Instrumente des dreizehnten Jahrhunderts, welche im Cölner Dom aus Stein gehauen angebracht sind, verweisen wir auf einen Artikel von Gottschalk Wedel im Jahrgang 1842 (Band 17, Nr. 15) dieser Blätter.

In Oldenburg soll das aufgelöste Hoftheater als Privatunternehmen wieder in Thätigkeit treten. Der bisherige Hofschauspieler Jenke soll, mit Unterstützung der Großherzoglichen Privatcasse, die Direction übernehmen. Also doch im Grunde nur ein maskirtes Hoftheater.

Es hat sich heraus gestellt, daß die bisherige „Große Oper" in Paris nicht weniger als 1700, sage siebzehnhundert Freibillets (die Claqueurs natürlich mitgerechnet) bei jeder Vorstellung auszustellen pflegte. Da das Haus nun nicht mehr als 3100 Zuschauer fassen kann, so verhielt sich bisher die Zahl des zahlenden Publikums zu der der Claqueurs, Recensenten, Componisten, Dichter ꝛc. mit Gratis-Genuß, ungefähr wie 9 zu 11, d. h. unter 20 Zuschauern waren allemal 11 Freibillets. — Das war der neuen kaiserlichen Administration denn doch zu arg, und sie setzte eine Commission nieder, um über die Ansprüche der Besitzer von Freibillets zu entscheiden. Dabei dürfte mancher anspruchslose Künstler sein ihm unersetzliches Freibillet verlieren — die Claqueurs, die Recensenten und die geheime Polizei werden aber wahrscheinlich Nichts einbüßen.

In Stettin war in Folge verschiedener Theatercalamitäten die Bankerotterklärung des Director Hein erfolgt. Die Kaufmannschaft trat aber zusammen und übernahm, in Erwägung, daß alle Privatbühnen der größeren deutschen Städte unter dem Druck der Zeit zu schwer gelitten haben, das ganze Defcit von 40,000 Thalern zur Zahlung. Hein bleibt Director, und ihm wird ein Betriebscapital von 6000 Thalern übergeben, das aus den etwaigen Ueberschüssen erstattet werden soll. — Dies ist also ein Nachspiel nach dem Vorgang der großen Oper in Paris. Allen Respect aber vor der Stettiner Kaufmannschaft, die mehr Einsicht und Kunstsinn beweist als — viele andere Kaufmannschaften! Wer macht's nach? Gelegenheit zu solchen großartigen Subventionen sind nicht weit zu suchen! —

Die Theater-Angelegenheit in Hamburg hat sich ausgeglichen. Man erfährt darüber folgendes Nähere: So un-

begreiflich in einer Stadt von Hamburgs Größe ein Theaterbankerott scheint, hatte man das Ereigniß doch schon lange vorausgesehen. Die künstliche und unnatürliche Zusammenschweißung zweier Bühnen in eine, und die zahllosen, damit verknüpften Schwierigkeiten und daraus sich entwickelnden Unzuträglichkeiten mußten beiden Bühnen den Charakter wirklicher Kunstanstalten rauben. Somit verlor die Kunst durch das Schließen der „Vereinigten Theater" nicht viel. Sowohl das Stadttheater als das Thaliatheater sind auf Actien erbaut, doch würden die Theater auch einzeln nicht haben bestehen können, da der Staat keine Unterstützung leistete. — Das Deficit der Directoren Wurda und Maurice war auf 127000 Mark angewachsen, durch den Bankerott verloren 300 Mitglieder ihre Gage. Da die Mitglieder auf ein Gesellschaftsspiel mit Theilung der Einnahme nicht eingingen, und deshalb die Anstrengungen der Direction, den Wiederbeginn der Vorstellungen auf beiden Theatern zu ermöglichen, umsonst waren, so legte sich die Prätur der Stadt, noch bevor es zur Insolvenzerklärung kam, mit einem Machtspruch in's Mittel. Die bisherige Direction wurde ohne Weiteres zur Auslieferung der Schlüssel des Stadt-Theaters (des ehemaligen Schröder'schen Kunstinstitutes) sowie zur Uebergabe sämmtlichen Inventars, der Theaterbibliothek ꝛc. gezwungen, obwohl die Direction dagegen Protest erhob. Schon vorher war eine provisorische Direction ernannt, und von den Actionären des Stadt-Theaters bestätigt worden. Sie besteht aus dem Kapellmeister Lachner, dem Oberregisseur Rottmayer und Lindemann, und in Stellvertretung Köckert und Starke. Zur Aufbringung der rückständigen Gagen für den Monat Juli, die sich auf 2000 Mark belaufen, ward eine Subscription eröffnet, welche am 4ten August den vollen Bedarf schon deckte. Am 5ten August wurde demnach das Stadt-Theater wieder eröffnet. Das Thalia-Theater bleibt aber geschlossen. Der Zudrang des Publikums zum Stadttheater war bedeutend, sämmtliche Mitglieder beider Bühnen, von jetzt an nur noch Mitglieder des Stadttheaters, erfüllten beim Aufrollen des Vorhanges die Bühne, und wurden von dem Publikum stürmisch begrüßt. Ein Prolog von Dr. Karl Töpfer wurde von Köckert gesprochen. Hierauf folgte eine Ouvertüre von Beethoven, und sodann das von Schröder nach Beaumont und Fletcher bearbeitete Lustspiel: „Stille Wasser sind tief". Am folgenden Tage ward „Don Juan" gegeben, am dritten Göthe's „Faust". Man hatte für den ersten Abend Schröder's Lustspiel gewählt, da er der gute Genius des Hamburger Stadt-Theaters war. Man hofft, daß die stattgehabte Calamität dazu beiträgt, die Hamburger Theaterverhältnisse künftig in andere und bessere Bahnen zu lenken. —

Auch das Mannheimer Theater ist auf einige Zeit geschlossen worden, obgleich man dort jetzt nur ein kleines Interimstheater hat, da das Hoftheater neu gebaut wird. Der Besuch des Theaters hatte aber so sehr abgenommen, daß sogar Jenny Ney, bei ihrem Gastspiel kurz vor dem Schluß des Hauses, fast vor leeren Bänken spielte. Leider verläßt auch der Dirigent des neuen Theaterbaues, der berühmte Maschinist Mühldörfer, Mannheim. Er hat einen Ruf nach Hannover erhalten, und denselben wegen Hindernissen, die man ihm beim Theaterbau in Mannheim in den Weg legte, auch angenommen. Der Ruf des Mannheimer Hoftheaters ist unter solchen Verhältnissen in fortwährendem Sinken. Zwei Hoftheater ist auch zu Viel für das kleine Baden.

Das Conservatorium für Musik unter Leitung von Kühmstedt, welches schon früher projectirt war, soll nun doch noch errichtet werden. Der Großherzog von Weimar habe reichliche Beiträge dazu in Aussicht gestellt. Wir zweifeln noch immer an der Ausführbarkeit des Unternehmens.

Aus Stockholm berichtet man, daß am 26sten Juli das alljährliche Bellmannsfest, im Thiergarten bei Bellmann's Büste, mit Gesang und Musik durch die Bellmannsgesellschaft, Par Bricol genannt, gefeiert worden sei. — Bellmann ist der eigentliche Nationaldichter Schwedens, dessen dramatisch-lyrische Lieder nach einer musikalisch-declamatorischen Tradition von eigens begabten „Bellmannssängern" gesungen, oder vielmehr singend agirt werden. Wer diese originellen Lieder verstehen gelernt hat, versteht erst den schwedischen Charakter und nordischen Humor. In Deutschland ist dieser Dichter noch wenig bekannt.

Die bekannte italienische Sängerin, Signora Angri, die früher längere Zeit in Petersburg sich aufhielt, hat sich mit dem Director der philharmonischen Gesellschaft Pedro Avella in Barcelona vermählt.

Nicht nur Director Wallner in Posen, sondern auch Director Springer in Magdeburg will sich ferner der großen Oper enthalten, und nur die Spieloper cultiviren. — Möchte doch Leipzig denselben vernünftigen Entschluß fassen! Die Spieloper könnte dabei nur gewinnen, die „große" Oper aber Nichts verlieren. — Umgekehrt hat die städtische Behörde in Lübeck dem dortigen Director Engel einen jährlichen Zuschuß von 4000 Thalern angeboten, wenn er eine Oper halten wolle. — Der Zuschuß ist recht gut gemeint, aber was sind 4000 Thaler für den Opern-Etat! Ein Tropfen auf einen heißen Stein. Für 4000 Thaler erhält Lübeck noch nicht einmal eine Primadonna und einen ersten Tenor von nur einigermaßen bedeutenden Mitteln. Es ist jetzt große Theuerung, auch unter den Stimmen! —

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Louis Friedenthal, Op. 4. Sechs Lieder im Volkstone für Violine und Pianoforte. Leipzig, Whistling. 2 Hefte. à 15 Ngr.

Diese sechs in Liedform auftretenden kleinen Stücke verdienen des Inhaltes wie der geschickten Fassung und interessanten Behandlung der beiden Instrumente wegen Empfehlung. Die technische Schwierigkeit ist in keiner der Partien groß, so daß diese hübsche Gabe auch in technischer Beziehung nur mäßigen Spielern zugänglich ist, falls diese nur richtig aufzufassen und zu denken verstehen.

Für Pianoforte.

Georg Aloys Schmitt, Op. 10. Caprice, Impromptu, Nocturne. Drei Stücke für das Pianoforte. Hamburg, Jowien. 1⅓ Thlr.

Der Componist giebt in diesem der Frau Clara Schumann zugeeigneten Werke drei Musikstücke, deren Inhalt ansprechend und Erfindungsgabe bekundend, die Fassung solid, dabei elegant und den an die Technik zu stellenden Anforderungen entsprechend ist. Nur durchaus fertige und auch einer geistigen Auffassung fähige Pianisten dürfen sich an diese drei Clavierstücke wagen, diesen aber sind sie angelegentlich zu empfehlen, umsomehr als sie sich — namentlich das Impromptu und das Nocturno — auch zum Vortrage in größeren Kreisen und Concerten eignen.

Joachim Raff, Op. 56. Drei Salonstücke für Pianoforte. Hannover, Bachmann. Nr. 1 u. 3. à 16 gGr., Nr. 2. 14 gGr.

In den drei vorliegenden Musikstücken (Egioque, Romance und Walse-Etude) tritt das Melodische mehr und frischer hervor, als es oft bei Werken dieses Genres zu finden. Sie sind daher sehr ansprechend und eingänglich. Die formelle Fassung, wie die sehr interessanten, bisweilen neuen und überraschenden Modulationen verrathen die sichere Hand des vollständig fertigen Musikers, der jedoch bei diesen kleinen Stücken eine eben so bedeutende technische Fertigkeit als geistige Reife des Spielers voraussetzt.

H. Litolff, Op. 83. Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Hannover, Bachmann. Nr. 1 und 2. à 8 gGr., Nr. 3. 4 gGr., Nr. 4 und 5. à 6 gGr., Nr. 6. 10 gGr.

Sehr hübsche und ansprechende kleine Clavierstücke von mäßiger Schwierigkeit, die nicht allein zur angenehmen und anregenden Unterhaltung, sondern auch zur bildenden Uebung für Schüler, die bereits etwas im Pianofortespiel leisten, zu empfehlen sind.

Für die Harfe.

C. Oberthür, Op. 91. Bel Chiara di Luna. Impromptu pour la Harpe. Dresden, Bauer. 20 Ngr.
— — —, Op. 93. Wiegenlied. Melodie für Harfe oder Pianoforte. Ebend. 7½ Ngr.
— — —, Op. 106. Three caracteristic Melodies for the Harp. Ebend. 1 Thlr.
— — —, Op. 116. Fantaisie brillante for the Harp on motives of Flotows Opera Martha, introducing the celebrated irish air: The last rose of summer. Ebend. 1 Thlr.

Die Literatur der Harfe ist keine sehr zahlreiche; es werden daher diese Compositionen des anerkannt vortrefflichen Virtuosen allen Spielern der Pedalharfe sehr willkommen sein. Der Componist versteht es, die Schönheiten des Instrumentes in das glänzendste Licht zu stellen ohne übermäßige Schwierigkeiten zu häufen. Vorliegende Werke sind bei aller Brillance daher auch Dilettanten zugänglich. Der Inhalt ist sehr ansprechend und erhebt sich über das Niveau der Salonmusik, zu welcher das „Instrument der Poesie", wie Parish-Alvars die Harfe nannte, sich auch im Grunde nicht eignet. Op. 116 ist ein Concertstück in größerer Form, mit dem jeder tüchtige Harfenist Erfolge zu erringen vermag. Sehr sinnig und melodiös ist Op. 91, doch wird hier eine schon bedeutende technische Fertigkeit vorausgesetzt. Von den drei reizenden Musikstücken in Op. 106 ist das wirkungsvollste des „Virgo Maria"; die Melodie liegt hier in der Lage des Altes und macht dadurch einen ebenso eigenthümlichen als schönen Effect. Op. 93 ist ein anspruchslos auftretendes aber sehr zartes und sinniges Stück.

Intelligenzblatt.

Für Männergesang-Vereine!

In der **Groening**'schen Buchhandlung in Bernburg ist erschienen:

Fünf Lieder für vier Männerstimmen
von Louis Beate.

Preis 1 Thlr. Die vier Stimmen allein 20 Sgr.

Verlags-Bericht, Monat Juli,
von
Schuberth & C., Hamburg, Leipzig u. New-York.

Blumenthal, J., Les Vacances. 12 Compositions originales et faciles p. Piano.
No. 1. Valse gracieuse. No. 2. Maria-Polka. à 10 Sgr.

Burgmüller, Ferd., Les deux jeunes Pianistes, Rondinos à 4 ms. No. 7. Krebs, Liebchen über Alles. 15 Sgr.

Ficker, Ferd., Pädagogische Bibliothek für das Piano zu 4 Händen. Cah. 1, 2. à 15 Sgr.

— —, Op. 12. Farewell, Nocturne p. Piano. 10 Sgr.

Krug, D., Op. 7. 8 Bonbons pour jeunes Pianistes. 15 Sgr.

— —, Op. 70. 3 Polka de Salon p. Piano. No. 1. La belle Coquette. 15 Sgr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder mit Pfte.-Begl. mit schwedischem und deutschem Texte. Cah. 11. 1 Thlr. (Silvio an Laura. — Sonst und Jetzt. — Der Greis. — Getäuschte Erwartung. — Der Zweifelnde. — Im Heu. — Der Argwohn. — Reue. — Gruss an das Alter.)

Marschner, H., Op. 132. Lieder für 1 Alt-Stimme mit Pfte.-Begl. und deutsch. u. engl. Texte.
Cah. 3. Lieb' u. Leid, 5 Sgr. Cah. 4. Am Rheine, 7½ Sgr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Der Abendsegen. Geistliches Lied mit deutsch. u. engl. Texte und Pfte.-Begl. 5 Sgr.

Pierson, H., An Henriette. Lied mit deutsch. u. engl. Text und Pfte.-Begl. 10 Sgr.

Reissiger, C. G., Frühlings-Scene. Lied mit Pfte.-Begl. 10 Sgr.

Schmidt, M. H., „So viel Flocken". Lied mit Pfte.-Begl. 5 Sgr.

Schuberth, Ch., Transcriptions p. Cello, avec Piano. No. 5. Mozart, Adagio. 15 Sgr.

Soussmann, H., Souvenir à Paganini, Caprice de bravoure d'après Vieuxtemps, p. Flûte avec Orchestre 1 Thlr., avec Piano 20 Sgr.

Wallace, W. V., Deux Morceaux de Salon pour Piano. Op. 23. No. 1. La Mélancolie. Op. 24. No. 2. Capricciotto. à 10 Sgr.

Durch alle Musikhandlungen des In- u. Auslandes zu beziehen.

In unserm Verlage sind erschienen:

Joseph Haydn's
Sonaten für Pianoforte u. Violine.

No. 1. G-dur.	20 Ngr.
No. 2. D-dur.	20 Ngr.
No. 3. Es-dur.	15 Ngr.
No. 4. A-dur.	15 Ngr.
No. 5 G-dur.	20 Ngr.
No. 6. C-dur.	15 Ngr.
No. 7. F-dur.	1 Thlr. 15 Ngr.
No. 8. G-dur (mit Flöte oder Violine).	1 Thlr. — „

Neue correcte Ausgabe in hohem Format.

Leipzig, im Juli 1854.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien.

Im Verlage von ***Fr. Kistner*** in Leipzig erschienen so eben:

Bernsdorf, E., Allegro appassionato für Pianoforte. Op. 8. 15 Ngr.

Eschmann, J. Carl, Romanze und Allegro für Pianoforte. Op. 24. 25 Ngr.

Evers, C., Sonate pour Piano et Violon. Op. 65. 1 Thlr. 15 Ngr.

Jungmann, A., Im Walde. Fantasie über das Lied: „Wer hat dich, du schöner Wald", von F. Mendelssohn-Bartholdy, für Pianoforte. Op. 43. 12½ Ngr.

Krüger, W., 3 Valses caractéristiques pour Piano. Op. 31 No. 1—3. à 10 Ngr.

Molique, B., Concerto pour Violoncelle avec Accompagnement d'Orchestre. Op. 45. 4 Thlr. 10 Ngr.

— —, Le même Concerto avec Accompagnement de Piano. Op. 45. 2 Thlr. 20 Ngr.

Schäffer, A., La petite Madelaine. Rondeau pour Piano. Op. 47. 17½ Ngr.

— —, Der sanfte Heinerich: „Am Sonntag gleich nach Vier", komisches Männerquartett. Op. 48 a. 15 Ngr.

— —, Der sanfte Heinerich. Komisches Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 48 b. 10 Ngr.

— —, Der wandernde Knabe. — Der Herzbrief. Zwei Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 49. 15 Ngr.

Volkmann, R., 3 Gedichte: Am Quell, von G. Pfarrius. — Ich will's dir nimmer sagen, von R. Prutz. — Mein Nachtgebet, von Levitschnigg. Für Sopran oder Tenor mit Pianoforte-Begleitung. Op. 13. 15 Ngr.

Wichmann, H., Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 19. 1 Thlr. 15 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 10.** Den 1. September 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Schubert's Alfons und Estrella. — Recensionen: J. J. Raff, Op. 57. — Aus Darmstadt. — Kleine Zeitung. Tagesgeschichte. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Schubert's Alfons und Estrella.

Von

Franz Liszt.

Dies Werk ist 1818, zehn Jahre vor dem Tode des Componisten geschrieben und 1854, also sechs und dreißig Jahre später, zum ersten Male aufgeführt worden.

Es ist bekannt, welch' große Aufgabe Schubert in der musikalischen Kunst löste, wie sein Leben gleichsam aufging in der Tondichtung. Während für manche Künstler das Produciren nur eine episodische Beschäftigung ihres, durch allen möglichen Sturm und Drang und persönliche Nebenthätigkeiten, absorbirten Lebens ist, andere über mühsam ausgearbeiteten Werken grübeln, diese nur einige Stunden des Tages, jene nur einige Jahre ihr widmen, hatte sich Schubert der wirklichen Welt, dem Treiben persönlicher Leidenschaft, so zu sagen seinem individuellen Leben entzogen, um einzig nur Poesie zu erstreben, Musik zu athmen. Er hauchte in ihrem Duft die ganze Seele aus, seine Lebenskraft schien in vollem Erguß seiner Feder zu entströmen. So verdoppelte sich für ihn die Zeit, Jahre drängten sich in Monden zusammen, und wiewohl frühe der Kunst entrissen, ward es ihm gegeben die Reife seines Genius zu erleben, denn die letzten zehn Jahre seines Wirkens wiegen durch Zahl und Bedeutung der geschaffenen Werke das dreifache im Leben eines Anderen auf. Diese seine letzte Lebensepoche war für ihn am reichsten an Erfahrungen, die ihn Natur und Tragweite seines Genius kennen lehrten. Das in Rede stehende Werk darf demnach als ein Product seiner Jugend gelten. Die Schwächen desselben wurden außerdem durch die Schnelligkeit erklärlich mit welcher er zu Werke ging, die ihm nicht Zeit ließ, den Plan seiner Productionen lange zu überlegen, während der Arbeit oder nach ihrer Vollendung sorglich zu feilen, oder sich von dem Verhältniß Rechenschaft zu geben, in welchem sie zur vergangenen und gegenwärtigen Kunst stehen mochte. Rasch seiner Eingebung gehorchend, gab er den in seiner Seele glühenden Gefühlen unmittelbar Ausdruck, belebte wie am Feuer eines edlen Weines an großer Poesie seinen Enthusiasmus und fand nur Genuß, wenn er in göttliche Gesänge die Ueberfülle seines geistigen und poetischen Lebens ausströmen konnte.

Man findet sich schwer in die Voraussetzung, daß ein wie Schubert an substantielle, feine, poetische Nahrung gewöhnter Geist, die Unzulänglichkeit des gewählten Libretto nicht hätte wahrnehmen sollen. Wie er aber die warm und lebendig aus der Lyrik geschöpften Eindrücke wiederzugeben pflegte, ohne die literarische Conception seines Gegenstandes, abgesehen von den in den Versen ausgesprochenen Gefühlen zu untersuchen, so ging er auch an die Composition seiner Oper ohne dies Gedicht einer ausnahmsweisen Kritik zu unterziehen. Außerdem sah er ja tagtäglich italienische Opern mit den mittelmäßigsten Texten große Erfolge feiern, wie leicht verfiel er da nicht dem Irrthum, daß die Geringfügigkeit des literarischen Werthes von Opernbüchern ein unvermeidliches Uebel sei, ohne sich über den Grund desselben lange den Kopf zu zerbrechen. Von den literarischen Heroen seiner Zeit durfte er kein Textbuch erwarten, er lebte ohne nähere Berührung mit ihnen; es ist übrigens zweifelhaft ob ihm selbst im glücklichsten Fall diese ein Libretto geliefert haben würden, daß die Mängel des zu componirenden einleuchtend gemacht hätte. Wenn man sich die poetischen Unterlagen ansieht, die ein Göthe für Opern oder Cantaten bestimmte, kann man sich überzeugen wie abfertigend höchst begabte Poeten zur Musik bestimmte Stoffe damals behandelten. — Schubert lebte in zu bescheidener, ruhmloser Zurückgezogenheit, um bis zu den beneideten Regionen aufgeführter Componisten vorzudrängen. Alfons und Estrella ist niemals gespielt, noch herausgegeben. Wäre sie aufgeführt worden, so konnte die Oper gefallen und hätte ihm vermuthlich zu einer schnelleren Berühmtheit gelangen lassen, als seine genialeren, aber nur langsam sich geltend machenden Lieder. Die dramatischen Anforderungen waren noch nicht zu solcher Entwickelung gediehen, daß das Gedicht für die vorige Generation ebenso unverzeihlich fade hätte scheinen sollen, als für die unsrige. Die Literatur des französischen Kaiserreichs hatte den Geschmack für idyllische Situationen, unverhoffte Wiedererkennungsscenen, Entwickelungen zu allgemeiner Zufriedenheit, für ein Gemisch von militärischen Peripetien und eelogischen Scenen verbreitet; umgestürzte Königreiche, zärtliche Liebe übten täglichen Einfluß auf ihre gegenseitigen Geschicke und ihre Ereignisse mischten sich damals in die Wirklichkeit. Paris fand in jener Zeit großes Gefallen an den Battueca's der Mad. de Genlis, und der darin enthaltenen Schilderung eines in den spanischen Sierren verborgen lebenden Volkes, ganz wie jenes, welches in Schubert's Oper von dem entthronten König Froila zu pastoralem Glück erzogen wird. An melodischem Werth wiegt die Oper jede von den damals so beliebten Gyrowetz'-, Winter'- oder Weigl'schen auf. So wie aber die ebengenannten heute fast von der Bühne verschwunden sind, so kann auch die Aufführung von Alfons und Estrella nur als ein Act der Pietät angesehen werden: es ist die Erledigung einer Ehrenschuld an den fremden Erben, die man dem Gläubiger zu seinen Lebzeiten nicht entrichten konnte. Wäre das Werk zur Zeit seines Entstehens mit Erfolg gegeben worden, so möchte es schwerlich eine Auferstehung gefeiert haben, da es aber unter Ungerechtigkeit zu leiden hatte, so ist es Sache der Künstler es als ein historisches Factum darzubieten, welches zu interessanten Beobachtungen veranlassen kann.

Im ersten Act sehen wir einen König von Léon (Froila), der von einem Gegenkönig entthront sich in eine Bergschlucht zurückgezogen hat, wo er ein unbekanntes Häuflein Bevölkerung beglückt. Sein Sohn (Alfonso), hat so eben den Preis in den Spielen und Uebungen davon getragen, welcher den Sieger auf die Dauer eines Jahres zum Oberhaupt der Jünglinge des Thales macht. Aber dieser Ruhm genügt nicht seinem thatendurstigen Triebe, er möchte die Grenzen überschreiten, in welchen strenge Gesetze seines Vaters seit längeren Jahren die neuen Unterthanen zurückhalten. Er drückt diesem den Kummer aus, den er ob diesen hemmenden Schranken empfindet, zähmt aber dennoch den stürmischen Drang in die Ferne; der Vater verspricht ihm dagegen, daß zu seinen Gunsten jenes Verbot eines Tages aufgehoben werden solle, und reicht ihm als Pfand für die Erfüllung des Gelobten eine goldene Kette. Die Scene verwandelt sich in den Palast des Usurpators (Mauregato), dessen siegreich zurückkehrender Feldherr um die Hand seiner Tochter (Estrella) wirbt, da der König ihm versprochen, jeden Lohn gewähren zu wollen, den er für seine Heldenthaten fordere. Aber Estrella ist ihm abgeneigt; ihr Vater, wenn auch als grausamer Tyrann verschrien, will dem Herzen seiner Tochter keine Gewalt anthun und erklärt, daß nach einem heiligen Spruch nur der Estrella's Hand besitzen werde, der ihm St. Enrich's goldene Kette wiedergewänne, die seit dem Sturz des früheren Königs aus dem Schatze verschwunden sei. Im zweiten Act sehen wir Estrella sich während einer Jagd in Froila's Gebirge verirren und Alfonso begegnen. Die jungen Herzen entbrennen durch das Anschauen gegenseitiger Schönheit zu loher Liebe, und als sie sich trennen gibt Alfonso ihr zum Andenken dieser Stunde die goldene Kette, die er von seinem Vater erhalten. Der verliebte Feldherr hatte währenddem alle möglichen Mauren und Christenschlösser in der Umgegend verheert und geplündert, nirgends aber die fatale Kette entdeckt, und findet es nun viel einfacher, seinen König vom Thron zu stürzen. Er verschwört sich zu dem Zweck mit den Häuptern der

Armee und das kommt sehr gelegen, denn es giebt dieser Entschluß zu zwei der besten Stücke aus der Oper Veranlassung, zu dem Chor der nächtlich in Ruinen sich versammelnden Verschworenen und dem Chor der Edlen, die Mauregato treu bleiben und ihm Vertheidigung geloben. Letzterer empfängt in dem Augenblick die Kunde des Aufruhrs, als seine von der Jagd zurückgekehrte Tochter ihm erzählt, wie ein schöner Unbekannter ihr die Kette geschenkt habe, die dann alsbald als St. Eurich's Kleinod erkannt wird, welche der Orlando furioso ed innamorato so vergeblich gesucht hatte. Im dritten Act liefern die Empörer in einer Froila's Gebirgen nahgelegenen Gegend eine siegreiche Schlacht; der Feldherr begegnet der fliehenden Estrella und ist eben im Begriff sie mit sich fortzuziehen, als auf ihren Hülferuf Alfonso herbeieilt, sie befreit und den Schuldigen gefangen nimmt. Da er erfährt, daß die Flamme seines Herzens die Tochter des besiegten Königs ist, ruft er seine Genossen zu den Waffen und eilt die durch die Niederlage zerstreuten, treugebliebenen Soldaten unter seinem Commando zu versammeln. Die junge Prinzessin findet so lange ein Asyl in diesen einsamen Thalen, wohin das Geschick auch den von den Insurgenten verfolgten Mauregato führt, der nun Froila plötzlich erblickend, diesen für das rachedrohende Gespenst des legitimen Königs hält und von Entsetzen ergriffen Gnade flehend, die geraubte Krone ihm zu Füßen legt. Estrella und bald nach ihr Alfons, als Sieger über die rebellischen Truppen, kommen dazu. Die beiden Könige entsagen dann, nach getroffener Uebereinkunft, ihren Rechten an den Thron von Léon, um ihn dem Liebespaar zu überlassen, welches so die Parteien vereinigt und den Spruch zur Erfüllung bringt. Die Rolle des Froila ist für den Sänger Vogel in Wien geschrieben und enthält mehrere der schönsten Stellen aus der Oper, in der eben Alles von Anfang bis zu Ende nobel gehalten, Vieles graziös und anmuthig ist, immer den bedeutenden Componisten verräth, während nur eines fehlt: das dramatische Element.

Die Oper ist im vollsten Sinn ein Singspiel; sie besteht aus einer Folge von leicht, schön und breit melodisch gehaltenen Gesangstücken. Alles trägt den Stempel von Schubert's Lyrik und Manches dürfte unter das Beste seiner Liedersammlungen aufgenommen werden. Häufig begegnet man seinen Lieblingsintervallen, Schlüssen und Satzwendungen. Aber der Mangel an scenischer Erfahrung und dramatischer Auffassung wird jeden Augenblick bemerklich und die musikalische Wirkung ist an keiner Stelle mächtig genug, um etwa durch symphonische Vorzüge die Mängel zu vergüten. Die Instrumentation spielt eine sehr untergeordnete Rolle und ist eigentlich nur eine für Orchester arrangirte Clavierbegleitung. Besonders sind die häufig angewandten Violenarpeggien, sogenannte Batterien, ermüdend und die Monotonie, mit welcher Accorde, Figuren oder Passagen in verschiedenen Instrumenten verdoppelt sind, ohne daß die anderen auch nur die geringste Episode oder Abwechselung hineinbrächten. Schubert läßt das die Oper begleitende Orchester weit unter die Bedeutung sinken, die ihm durch Gluck und Mozart geschweige denn Beethoven eingeräumt war, während er in seinen Liedern das Piano so wichtigen Antheil nehmen läßt, es meistens zum integrirenden Theil des Ganzen macht, in dem seine Begleitungen eine instrumentale Miniatur, landschaftlichen Hintergrund und Staffage zum Gesang bilden. Duette und Trios erscheinen hier wie eine Folge von Romanzen, die eine nach der anderen von den handelnden Personen absingt, bis sie zum Schluß ihre Stimmen zu einem kleinen Ensemble vereinigen. So naiv und einfach das ist, so wenig genügt es.

Der in kleinerem Rahmen so große Schubert, büßt in weiterem Raum viel von seiner natürlichen Größe ein. Er erfüllte die wichtige Mission das Niveau lyrischer Composition zu erhöhen, ihr eine ungeahnte künstlerische Bedeutsamkeit zu verleihen, sie den höchsten Kunstgattungen gleichberechtigt an die Seite zu stellen; während er aber die Proportion der Lyrik erweiterte, gingen die der Scene über seine Kräfte hinaus und hätten sie vielleicht zerdrückt. Der reiche, mächtige Strom seiner Melodien verlor an Tiefe, da er in ein zu breites Bette geleitet wurde. Man möchte sagen, daß die Strahlen seines Genies mehr Intensität als Tragweite hatten, und zu sehr aus der Ferne die Bühne erreichten als daß die von ihnen getroffenen Gegenstände den zum Hervortreten nöthigen Schatten geworfen hätten, und so seine Oper mit Peter Schlemihl vergleichen, der dieses zur Wirklichkeit der Körper so nothwendigen Eigenthums beraubt war. So ist auch hier melodisches Wesen in Wahrheit und Realität vorhanden wie Peter Schlemihl's lebendige Person, und doch ist man versucht, sein Dasein zu bezweifeln, weil es den unentbehrlichen Schatten nicht wirft.

Wenn auch allerdings das Libretto sich zu keiner scenischen Entwickelung anließ, so möchten wir fragen, in wiefern Schubert selbst aus einem besseren Süjet Besseres gemacht haben würde? Er ergoß seinen vollen melodischen Gesang in dieser Oper, läßt aber dramatische Zeichnung und declamatorischen Ausdruck überall vermissen. Wer dessen bedarf, kann darin einen Beweis finden, in wie verschiedenartigen Verhältnissen der lyrische und dramatische Tondichter sich bewegen, und wie kindisch die allgemein geltende Meinung ist, daß man mit allen speciellen musikalischen Fachkenntnissen auch zugleich die nöthigen Eigenschaften zum Operncomponiren besitze. Wir sehen hier

nicht nur einen bedeutenden Musiker, sondern einen seltenbegabten, glanzstrahlenden Tondichter die Bedingungen scenischer Wirksamkeit ganz und gar verkennen und uns zu dem Zweifel berechtigen, ob er sie jemals vollständig erfüllt haben würde, da seine Versuche für die Bühne, unter welchen Alfons und Estrella wenn nicht der letzte, doch der bedeutendste ist, unsere Ansicht unterstützen. Wir möchten gewiß am wenigsten reichbegabten Organisationen die Fähigkeit absprechen, sehr unähnliche Leidenschaften und Gefühle in den verschiedensten Formen einer Kunst, selbst in verschiedenen Künsten auszudrücken. Wir haben immer aus Princip gegen die gewöhnliche Manier protestirt, mit welcher man die Künstler nach gewissen Bestimmungen in Kategorien reiht und dann solche Werke vorurtheilsvoll entgegennimmt, die einer anderen Gattung als der früher mit Glück von ihnen cultivirten angehören. Ohne uns auf das Beispiel eines Mozart oder Michelangelo und Anderer zu stützen, werden wir nie zugeben, daß man Künstler wie Kaufläden oder Städte classificirt, die durch irgendwelche Lebensmittel oder Leckerbissen, die durch ihre Weine, jene durch ihre Käse, die eine durch ihre Pasteten, die anderen durch Zuckerwaaren berühmt sind. Trotzdem wäre es unnütz verkennen zu wollen, daß ein Genie nicht immer die Fähigkeit besitzt, alle Formen einer Kunst zu handhaben. Wie die Formen der Natur und alle jene, die das Gefühl in unserer Brust annimmt, haben alle einzelnen Kunstformen ihr berechtigtes Dasein, und jede wird unter dem mächtigen Hauch eines speciell begabten Genies zur glänzendsten und vollsten Entfaltung ihrer Blüthe gelangen. Wir bewunderten in Chopin das Beispiel einer außerordentlichen Fähigkeit, die sich in dem ihr zusagendsten Rahmen zu beschränken wußte; Schubert gewährt ein ähnliches. In seiner arbeitsreichen Laufbahn können die dramatischen und symphonischen Versuche nur als accessorisch betrachtet werden. Besonders hatte das Theater für seinen Blick einen zu weit gedehnten Umfang und für seine plötzliche unmittelbare Inspiration war das Gewebe zu complicirt, welches die Bühne erfordert.

Ein anderes ist es, Gefühle in begrenzte aber scharf ausgeprägte Conturen, in sympathische aber kurze Formeln, in energische aber gedrängte Ausdrücke zu fassen, die man Aphorismen des Herzens nennen möchte, ein anderes, sie erdichteten Personen zu incarniren, diese in widersprechenden Handlungen einen folgerichtigen festen Charakter bewahren zu lassen, ihnen in complicirten Situationen die natürliche eindringliche Sprache, den wahren Accent zu verleihen, durch welchen inmitten ihrer Kämpfe die Leidenschaften zu Tage kommen. Schubert hatte die Gabe, lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisiren. Er verstand die ganze Quintessenz von Gefühl, alle leidenschaftliche Attraction aus wenig umfangreichen Gedichten zu entwickeln, indem er den in wenigen Versen oft mehr offenbarten als geschilderten Schmerzen, Freuden und Empfindungen eine Gewalt des Ausdrucks, blendenden Glanz, durchdringende Intensität, wunderbare Zartheit und Farbenschmelz verlieh, daß wir sie vor unseren Augen emporflammen, von unserer Seele Besitz nehmen sehen, und den wonnigen oder bitteren Nachgeschmack der Eindrücke genießen, die er gewissermaßen durch Tropfen eines magischen Elixiers unseren Herzen mittheilt. In dem kurzen Spielraum eines Liedes macht er uns zu Zuschauern rascher aber tödtlicher Conflicte, läßt uns die abgebrochenen Seufzer und rinnenden Thränen der Agonie schauen und vernehmen, oder den wallenden Pulsschlag beglückter Liebe fühlen, führt uns durch alle Noth und Trauer trostloser Schmerzen oder hebt uns hinauf in die Regionen des Idealen, Unendlichen. Hätte er aber in ausgedehntem Rahmen, durch erhöhte Stufenleiter seiner Personen, dasselbe Ziel erreicht?

Moralische Organisationen sind wie physische verschieden, geistige Eigenschaften und Vorzüge eben so mannichfaltig als körperliche. Bald ist das Auge mehr bald weniger scharf und durchdringend, das Gehör mehr oder weniger fein und richtig, die Muskel- oder nervösen Kräfte bei dem Einen besser entwickelt, als bei dem Anderen. In einem Gemüth ist Melancholie, Träumerei, Gefühl vorherrschend, im anderen Nachdenken, Combination, Berechnung; hier lebhafte, vorübergehende, dort verschlossene, dauernde Leidenschaftlichkeit. Diese sind voll Einfachheit wie einsaitige Instrumente, jene bilden einen ganzen harmonischen Accord. Die letzten sind die Seltensten und nur ihnen ist es verliehen selbst das scheinbar sich Ausschließende in sich zu schließen, die entgegengesetztesten Eigenschaften zu vereinigen, zugleich unmittelbar und reflectirt, begeistert und gelehrt, gewaltsam und sanft, lebhaft und tief zu sein. Und wer die Bühne zu seinem Bereich wählen will, muß in die Reihe der Letzten gehören, denn während die Lyrik größtentheils Sache der Subjectivität ist, verlangen dramatische Werke Objectivirung von Charakteren und Handlungen. So mag es eher vorkommen, daß ein dramatischer Dichter als Lyriker sich auszeichnet, als daß eine lyrische Natur sich mit nachhaltigem Erfolg dramatischer Elemente bemächtigte. Besonders seitdem vom Musiker zur Beherrschung der Scene alle Eigenschaften des Tragikers verlangt werden, wird man unter uns so selten als unter den Schriftstellern Talente finden, die mit den erforderlichen mannichfachen Geistesvorzügen ausgerüstet sind, und es wird vor dem Ergreifen dramatischer Ar-

beiten ein immer ernstlicheres Prüfen der Kräfte stets dringender nothwendig.

Schubert war dazu bestimmt, indirect der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Er hat einen vielleicht größeren Einfluß, als man sich bis jetzt klar geworden ist, auf den Opernstyl ausgeübt, indem er in noch höher potenzirter Weise als Gluck die harmonische Deelamation anwendend und ausprägend sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Gewalt steigerte, und die Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlichte. So verbreitete und popularisirte er die Deelamation, erleichterte Eingang und Verständniß derselben und indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte, sie mit den pathetischen Accenten der Poesie durchdrang, naturalisirte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik, verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper und flößte uns Ekel und Ueberdruß gegen Gesang ein, der sich leidig anklebt an schlechte, herz- und geistlose Verse.

Schubert war eine Natur von reinstem Klang voll Mark und Leben, er glühte von göttlichem Feuer und war gesalbt vom Chrysam des Geistes, aber seine himmlische Muse mit dem in den Wolken verlorenen Blick ließ am liebsten die Falten ihres Azurmantels über Aethergefilde, Wälder und Berge wehen, in denen sie mit launischem Schritt bald sinnend, bald hüpfend umherirrte, und war der künstlich gewundenen Pfade unkundig, auf welchen die dramatische Muse vorsichtig zwischen Coulissen und Lampenreihen einherwandelt; seine geflügelte Strophe fühlte ein unheimliches Bangen vor dem Rasseln des Maschinen- und Räderwerkes. Er ist eher dem Bergstrom zu vergleichen, der sich losreißt von der Brust schneeiger Gipfel und in jähem, schäumendem Wassersturz mit tausend buntfunkelnden Tropfen den Felsenabhang netzt, als dem majestätischen Fluß, der die Ebenen befeuchtet und der Dome Bild in seinem Spiegel verdoppelt. Er ist und bleibt groß in der Kunst, weil in ihr wie in der Natur Größe, Noblesse und Erhabenheit nicht nach materiellen Dimensionen gemessen, — weil ihre Schöpfungen nicht mit Maaß und Gewicht von Handelsproducten gewogen werden, sondern nach jenen unkörperlichen Gesetzen, deren Geheimniß der menschliche Geist besitzt, ohne es entschleiern zu können.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Joseph Joachim Raff, Op. 57. Aus der Schweiz. Phantastische Ekloge für Pianoforte und Violine. — Hannover, Bachmann. Pr 1 Thlr. 18 gGr.

Wenn der Componist des vorliegenden Werkes zum ersten Male mit einer derartigen Arbeit vor das Publikum tritt, so erkennt man sofort bei einer genaueren Durchsicht, daß er tiefer in das Gebiet, das er betritt, eingedrungen sei als man es bei Erstlingen dieser Art zu erwarten gewohnt ist. Die vollkommene Beherrschung des Technischen und Instrumentalen ist nur das Werk anhaltender Studien, von denen bereits anderwärts Raff überzeugende Beweise geliefert. Mit der Herrschaft über das äußere Material wird uns zugleich auch eine höhere, geistige Seite in diesem Werke aufgezeigt, wodurch der Componist den Boden der ephemeren Salonergötzung verläßt und die Aussicht auf eine zusammenhängende Reihe von Bildern aus dem Gemüthsleben eröffnet. Er giebt uns ein Tableaux, welches Erinnerungen an die Jugendzeit in elegischer Stimmung enthält. Die Benennung „Ekloge" findet ihre Erklärung in der Einwebung des Kuhreigens, des Volkstanzes und des Schifferliedes, die in freier Form gehandhabt, den idyllischen Charakter dem Ganzen aufdrücken und in ihrem von dem Hergebrachten losgelösten äußeren Ausdrucke den Namen „phantastisch" bedingen und rechtfertigen. Die Verarbeitung des Ganzen zeugt nicht nur von einem echten Künstlerfleiße, der sich im Detail besonders bemerkbar macht, sondern auch von einem fruchttragenden Talente, ohne welches jener Fleiß nicht die Anerkennung auf künstlerische Gestaltung erringen könnte. Die technische Ausführung erheischt erprobte Finger. Die enormen Fortschritte, die für beide Instrumente durch Paganini und Liszt gewonnen worden sind, hat der Componist nicht unbeachtet gelassen. Dieser Umstand aber macht das Werk auch nur Spielern ersten Ranges zugänglich. Hatte der Componist bei der Abfassung seines Werkes nur solche Spieler im Auge, glaubte er nur in diesem Sinne und in dieser technischen Ausbeutung demselben die intentionirte Wirkung einzuhauchen und einzuverleiben, so kann, da des Componisten Individualität es einmal mit sich bringt, Niemand eine tadelnde Einwendung dagegen beanspruchen. Allein von dem Standpunkte der Verbreitung in weitem Kreise aus wird gerade diese bis in's Minutiöse ausgeführte virtuose Behandlung ein Hinderniß finden. Außerdem darf gleichfalls nicht verschwiegen werden, daß man dem Werke eben in dieser angedeuteten Behandlung eine gewisse Mühe abmerkt, die einem frischen und lebensvollen Eindrucke hemmend entgegentritt. Und nicht blos von dieser technischen Seite her glaubt Referent dieß bemerkt zu haben. Auch die geistige Seite leidet etwas an Frische der Erfindung und Empfindung. Der Antheil

der Reflexion beim Schaffen hat den Componisten mehr, als es sein eigenes Interesse wünschenswerth erscheinen läßt, geleitet. Er hat gewiß genug Empfindungsfond in sich; auf seinen grünen Matten ist schon manche schöne Blüthe emporgeschossen, die unsere sympathische Theilnahme lebhaft erregte. Also weg mit der grübelnden Reflexion; frisch geschöpft aus der Quelle, die hervorquillt aus der heißaufgeregten Tiefe der Begeisterung. Nur die Sprache der Begeisterung zündet. Möchte die tiefe philosophische Bildung, die Raff anderweit bereits vielfach an den Tag gelegt hat, nicht hinderlich werden an der reichen Entfaltung seines musikalischen Innern, das sich einmal um die philosophischen Vorschriften nichts zu kümmern pflegt. Das Werk ist J. Joachim gewidmet. —

Em. Klitzsch.

Aus Darmstadt.

Obgleich der Lerche Frühlingslieder und die Weisen der Darmstädter Musik machenden Welt lange schon verklungen sind, obgleich die Felder den goldenen Aehrenschmuck verloren haben und die Sonne schon anfängt unserem Erdentheil in kleineren Halbkreisen sichtbar zu sein; obgleich alles dieß der Fall ist, so hat Ihr Correspondent vom vorigen Jahr sein Versprechen doch nicht vergessen, und beeilt sich nun über Bemerkenswerthes in letzter Wintersaison Bericht zu erstatten. Er tritt dabei nicht in die Fußtapfen des Referenten eines anderen Musikblattes, der in neuerer Zeit in sichtbar übelwollender, parteiischer Weise, einen hiesigen, unter der Direction des Hrn. Kammermusikus Niederhof stehenden Männergesangverein, bekritelte, während er einen anderen Musikverein aus dem Grunde mit übertriebener Delicatesse behandelte, weil er diesem Verein, wie man wohl nicht mit Unrecht vermuthet, nahe steht. Und doch hatte dieser, wie es scheint, auf dem Kothurn sein sollende Verein, schon einmal das Unglück, in einer Art umzuwerfen, die jenem Männergesangverein niemals arrivirte; denn ein mehrmaliges Abklopfen und Vorvornbeginnen bei einem Musikstück zählt der Letztere nicht unter seine Reminiscenzen. Auch dürfte die Aufführung von „Bär und Bassa", welche der so sehr geschonte Verein einmal zur würdigen Feier des Cäcilientages los lies, gewiß Allem die Wage halten, was von dem lieblosen Kritiker des Niederhof'schen Gesangvereins über die Begehung von Mozart's Geburtstag so sehr geahndet wurde. Doch genug von solchen unangenehmen Auseinandersetzungen, zu welchen ich mich überhaupt nur ungern und nur in überwallender Indignation über die Inhumanität entschließen konnte, mit welcher auffallenderweise erst in neuerer Zeit manche Musikproductionen in Darmstadt Beleuchtung erhielten. Man kann der Wahrheit die Ehre geben ohne sie in unfreundliche, lieblose Worte zu kleiden, und man ist weit entfernt der Kunst zu nützen, wenn man nur darauf bedacht ist, die Schattenseiten eines Institutes auf's Grellste hervorzuheben, ohne seines besseren Strebens und seiner lobenswerthen Eigenschaften in anerkennender Weise zu gedenken. Daß ich von diesen Principien durchdrungen bin, werde ich im Laufe des Nachstehenden beweisen.

Das verflossene Winterhalbjahr 18$\frac{43}{44}$ zählte drei hervorragende Begebenheiten in dem Musiktreiben Darmstadt, welche daher einer Besprechung werth erachtet werden müssen. Die erste dieser Begebenheiten ist die Aufführung der beiden Wagner'schen Opern „Tannhäuser" und „Lohengrin" auf der hiesigen Hofbühne, welche durch die Thätigkeit des neuen Hofcapellmeisters Hrn. Schindelmeißer ins Leben gerufen wurden. — Im „Tannhäuser" waren in der Darstellung und im Gesang hervorragend: die Damen Marx und Neukäufler (Venus, Elisabeth), und die HH. Peez und Pasqué (Tannhäuser, Eschinbach); im „Lohengrin" Frl. Rotter und Frl. Marx (Elsa, Ortrud), sowie die HH. Peez und Breiting (Lohengrin, Talramund). Ganz besonders aber verdient Frl. Rotter als Elsa Erwähnung, da sie, eigentlich Soubrette, in dieser schwierigen Partie wirklich Ausgezeichnetes leistete. — Außerdem ging die Oper „Indra" von Flotow, gut einstudirt und herrlich ausgestattet, als Novität über die Bühne, erfreute sich aber im Ganzen keines großen Beifalls, obgleich die Rollen des Jose und der Zigaretta (Hrn. Wachtel und Frl. Rotter) ihre Wirkung nicht verfehlten. Was weiter durch eine bedeutende Anzahl von Werken bekannter Componisten (auch Mozart war einigemal vertreten) dem Publikum geboten wurde und was die Anwesenheit Ander's von Wien veranlaßte, der in „Lucia", und „Martha" und in „Stradella" kurz vor dem Schlusse der Saison auftrat, lieferte den Beweis, daß die Wirksamkeit der Darmstädter Oper unter der jetzigen musikalischen Oberleitung gewiß keine subalterne genannt zu werden verdient. Wenn nun auch dieser Beweis von einer gewissen Seite nicht anerkannt wird, die nicht lange her ein Vergnügen darin fand eine Aufführung des „Don Juan", wenn schon auf verblümte Weise, schlecht zu machen und förmlich in den Staub zu treten, so stellt sich das Gebaren derselben in so hohem Grade unwahr, dünkelhaft, musikaristokratisch und, durch die Art der Auseinandersetzung, hämisch heraus, daß es sich selbst richtet und daher keine specielle Widerlegung nöthig hat. Ein derartiges argumentum ab invidia macht übrigens auch dem Darmstädter Theater weder Sommer noch Winter.

Als zweite Begebenheit von Bedeutung sind die vier philharmonischen Concerte zu betrachten, welche die Hofcapelle endlich im letzten Winter dem Publikum geboten hat. Diese Concerte sind gewissermaßen als ein großes Ereigniß in dem Musikleben Darmstadts anzusehen, da etwas Derartiges trotz des langgehegten allgemeinen Wunsches, trotz der vorhandenen Mittel und trotz des Beispieles so vieler anderen Städte, welche bei weitem nicht so gut wie die hiesige Residenz bedacht sind, bis jetzt nicht ermöglicht werden konnte. Darum kann man auch dafür den Dank dem neuen Kapellmeister Hrn. Schindelmeißer, der sie in's Leben rief, um so weniger vorenthalten, als dadurch schon manches für uns Neue ausgeführt und den Musikfreunden Darmstadts überhaupt ein Kunstgenuß bereitet wurde. Indessen darf ich doch eine Bemerkung hinsichtlich des Programmes nicht unterdrücken, welche einer steten Berücksichtigung nicht unwerth sein möchte. Es kann nämlich dem gebildeteren Theil des Publikums, auf welchen gewiß bei solchen Concerten am meisten Rücksicht genommen werden muß, nur angenehm sein, wenn er durch die Stücke, welche den Gesang repräsentiren — mögen es nun Arien, Lieder oder größere Vocal-Musikstücke sein — in derjenigen Illusion erhalten wird, in welche ihn die Instrumental-Meisterwerke eines Haydn, Mozart und Beethoven (für diese wird man vor Allem dankbar sein) versetzt haben. Wenn man nun dem Rechnung trägt und nur Classisches bietet, was bei so viel anerkannt Gutem nicht schwer fällt, so wird man nicht allein die Productionen zur Freude der unterrichteten Theilnehmer doppelt interessant machen, sondern wird auch dem edlen und reinen Charakter treu bleiben, welchen derartige Concerte principiell beanspruchen müssen. — Es wurden in den berührten Concerten sechs Ouvertüren vorgetragen, darunter drei von Mendelssohn (Fingalshöhle — Schöne Melusine — Meeresstille und glückliche Fahrt), eine von Cherubini (Wasserträger), eine von C. M. v. Weber (Jubel-Ouvertüre) und eine Concert-Ouvertüre von Franz Messer. Symphonien kamen vier zur Aufführung, nämlich zwei von Beethoven (A-Dur, Nr. 7 und F-Dur, Nr. 8), eine von Mozart (C-Dur, Jupiter), eine von Niels Gade (E-Dur) und außerdem die von Schindelmeißer für's Orchester arrangirte Sonate Pathétique von Beethoven. An Concertpiècen für Instrumente wurden drei geboten: Es-Dur-Concert für's Pianoforte und Romanze für die Violine von Beethoven, ferner noch das Quartett-Concert für vier Violinen von L. Maurer. Die Romanze wurde von Hrn. Leidhecker und das Quartett-Concert von demselben und den Hrn. Niederhof, Fr. Thomas und Wack, sämmtlich Kammermusiker bei der Hofcapelle, recht schön vorgetragen; das Es-Dur-Concert von Beethoven aber spielte mit vielem Schwung und Ausdruck Frl. Antonie Weber, eine Tochter Gottfried Weber's und eine talentvolle Dilettantin. Außer allen diesen Nummern wurden noch mehrere Gesangspièeen durch die Damen Marx und Rotter, und eine Declamation des Schiller'schen Gedichtes „der Gang nach dem Eisenhammer" durch Hrn. Kühn mit Musik von B. A. Weber zu Gehör gebracht und mit Beifall aufgenommen. — Ich habe das Programm aus dem Grunde speciell berührt, um zu zeigen, daß größtentheils Beachtenswerthes vorgetragen wurde, und es bleibt mir nun nichts mehr übrig als noch einige Worte über die Ausführung der Symphonien beizufügen. Wenn die hiesige Hofcapelle hinsichtlich des Vortrages von größeren Orchester-Werken und namentlich der Beethoven'schen Symphonien zu loben ist (und dieses Lob kann man ihr nicht versagen), so muß man dabei der gewandten Direction des Hrn. Schindelmeißer Erwähnung thun; indessen darf dabei auch nicht unbemerkt bleiben, daß der erste Hofcapellmeister, Hr. W. Mangold, schon in den dreißiger Jahren mehrere Symphonien von Beethoven (D-Dur, C-Moll, Eroica, Pastorale) mit Umsicht und sehr anerkennenswerther künstlerischer Auseinandersetzung einstudirt und also zu der höheren Vortragsweise, welche diese Kunstwerke ohnstreitig erfordern, bei dem Darmstädter Orchester den Grund gelegt hat. — Daß die Concerte als ein lang entbehrtes Bedürfniß betrachtet und daher fortbestehen werden, unterliegt wohl keinem Zweifel, und daß die mit dem Arrangement betrauten Personen auf die vorhin ausgesprochenen Wünsche hinsichtlich eines rein classischen Programmes stets geeignete Rücksicht nehmen, darf man ebenwohl hoffen. Und so sehen wir denn einigen genußreichen Abenden auch im bevorstehenden Winter entgegen, und bitten für das schöne Unternehmen um des Himmels besten Segen. —

Ich komme nun zu der dritten bemerkenswerthen Begebenheit im Darmstädter Musiktreiben; es ist der schon im Spätsommer ins Leben getretene Kirchen-Musikverein unter der Direction des Hrn. Hofmusikdirectors C. A. Mangold. Dieser Verein, meistens aus Mitgliedern des hiesigen Dilettantenvereins bestehend, hat bis jetzt vier Aufführungen in der Stadtkirche auf eine für Dilettanten würdige Weise veranstaltet, darunter zwei mit Hinzuziehung eines Theiles der Hofcapelle (Paulus und Messias). Es würde lächerlich sein, dem Hrn. C. A. Mangold die Anerkennung vorzuenthalten, daß er ein höher gebildeter Musiker, ein tüchtiger Componist und ein guter Director ist, und daß er es auf's Beste versteht, ein Musikwerk mit Umsicht einzuüben und in gehöriger künstlerischer Reife zu Gehör zu bringen. Ferner ge-

bührt ihm das Verdienst, den Kirchenmusikverein in's Leben gerufen und den Dilettantenverein, seit er dessen Leitung übernahm, bedeutend vervollkommt und so gehoben zu haben, daß dieser Verein mitunter Productionen im Chorgesang liefert, welche eine bessere Kritik zum Urtheil auffordern können. Wenn der Dilettantenverein aber, wie dieß in neuerer Zeit geschah, durch die Presse auf eine Art und Weise in den Himmel gehoben wird, die Alles, was sonst hier existirt, als nichts bedeutend und wie man hierorts zu sagen pflegt „Schund" erscheinen läßt, so geschieht mit solchen Uebertreibungen sicher dem Director kein Gefallen, weil man damit der Wahrheit die Ehre vorenthält; denn der berührte Verein ist, obgleich er vielleicht hier in Darmstadt das Beste im Massengesang leistet, doch noch weit entfernt etwas rein Musterhaftes zu produciren, weil er die hierzu berechtigenden Eigenschaften, (feinste Nuancirung, richtige und Maß haltende Energie und den nöthigen künstlerischen Schwung im Vortrage) noch nicht erlangt hat. Damit soll nun Hrn. Mangold durchaus kein Vorwurf gemacht und sein Verdienst nicht herabgesetzt werden; er thut und leistet mit seinen Mitteln das irgend Mögliche. Aber gerade deshalb wird er auch das Geriren eines hier existirenden, sich über Alles erhaben dünkenden musikalischen Junkerthums verwerflich finden, das den Stein der Weisen in der Kunst gefunden zu haben glaubt und daher gleich bei der Hand ist, sich dem entsprechende Urtheile über sich selbst und seinen Anhang zu erlauben. Der Dilettantenverein ist eine Gesellschaft, bei welcher nicht geläugnet wird, daß sie das Bessere und Beste in der Musik anstrebt; dies und was sie bei diesem Streben erringt und was sie schon errungen hat, wird daher auch bei mir eine stets gerechte Würdigung finden. —

Ich könnte nun zum Schlusse meiner Correspondenz eilen; denn was sonst noch von reisenden Virtuosen und anderen Gästen unsere Residenz berührte, konnte man just als keine angenehme Berührung begrüßen, es wird sich daher gerne in die Kategorie des Nichtbemerkenswerthen versetzt sehen. Da ich aber mit Betrübniß wahrnehme, daß ich durch meine Zeilen manche Klagen und ernsthafte Erwiderungen vor Ihr Auge, verehrter Hr. Redacteur, und vor das der Leser Ihres Blattes bringen mußte, so will ich vor dem Ende auf einige Erheiterung Bedacht nehmen. Ich berichte daher noch über etwas Unerhört-Wichtiges, Nochniedagewesenes, das zugleich bei fortschreitender Vervollkommnung ganz geeignet ist eine auffallende Einwirkung auf die Kunstrichtung unseres Vaterlandes zu äußern; es ist eine in Darmstadt etablirte Musik — Bäckerei! Es soll nämlich ein junger Bäcker, ein Hauptpfiffikus, den Gesang von allerlei nächtlichem Gethier (Uhus, Ratten, Fledermäuse u. s. w.) auf eine geniale Weise in Musik transponiren und denselben unerklärlich gewandt seinen teigigten Erzeugnissen mittheilen, so daß durch die geschickte Verkneitung der gebotenen Weisen Polkas, Märsche, Mazurkas ꝛc. in der abgerundetsten Form zu Tage kommen. Er salzt und kümmelt sie daneben sehr charakteristisch, namentlich in rhythmischer und harmonischer Beziehung, während er das Knistern des Strohfeuers und den entstandenen Dunst sinnend beobachtet, und expedirt sie dann unreif in seinen Ofen. Bereits soll eine namhafte Sammlung von Machwerken, locker und hohl, aus dieser ergiebigen Musikbäckerei erschienen sein, die einen bedeutenden Fortschritt in der musikalischen Literatur documentiren, die ferner den großen Vortheil haben, daß man sie bei ihrer zweifachen Vorzüglichkeit ohne Bauchgrimmen doppelt genießt, und die, ohne Rücksicht auf die große Bescheidenheit des talentreichen Mehlverarbeiters, verdienten, daß sie bei der Bräunung die Widmung an Potentaten und Nationen durch einen Apparat an die Stirne erhielten. Die Kunst geht zuweilen buchstäblich nach Brod. Heil dem Streben dieses jugendlichen Musikvervollkommnungs-Genies! —

Kleine Zeitung.

Aus Biel im Kanton Bern (in der Schweiz) berichtet man, daß daselbst am 13ten und 14ten August das diesjährige Bernische Kantonal-Gesangfest stattgefunden habe. Wie bei allen schweizerischen Sängerfesten war der erste Festtag der Gesangaufführung in der Kirche und dem gemeinschaftlichen Festessen auf einem wunderherrlichen, von hohen Linden beschatteten Platz dicht am See gewidmet. Am zweiten Festtage ward eine Sängerfahrt auf die Petersinsel veranstaltet. Das Fest war vom herrlichsten Wetter begünstigt, und kein Mißton trübte die Freude.

Vom Emmerthal und Oberland war kein Verein anwesend, aus dem Mittellande und vom See dagegen hatten sich die Sänger zahlreich eingefunden und bildeten im Chorgesang eine schöne Tonmasse. Die Aufführung war im allgemeinen eine ziemlich gelungene. Von eigentlichen Kunstleistungen kann bei Festen dieser Art nicht wohl die Rede sein; hierzu fehlen die wesentlichsten Bedingungen. Ihre eigentliche Bedeutung liegt vielmehr in dem Streben, den deutschen Volksgesang in allen Dörfern zu pflegen, und durch größere jährliche Vereinigungen den einzelnen Vereinen neue Anregung zu geben.

Die deutschen Componisten, namentlich Mendelssohn und Kreutzer waren in den Liedervorträgen stark vertreten. Im Wettgesang befriedigten die Chöre aus Freiburg,

Solothurn und Bern am meisten, ihr Vortrag war von wirklich künstlerischem Geiste durchweht. Die Freiburger sangen ein französisches Lied, das vorzüglich durch seine scharfen, marschartigen Rhythmen und dynamischen Effecte wirkte. Freiburg ist übrigens die einzige Stadt in der französischen Schweiz, in welcher der vierstimmige Männergesang gepflegt wird, und es ist hervorzuheben, daß dabei den deutschen Compositionen ein verhältnißmäßig großer Einfluß mit vieler Vorliebe eingeräumt wird.

Viel höher als die künstlerische Bedeutung dieser Feste, ist ihre Einwirkung auf das sociale Leben anzuschlagen. Nicht nur verschwinden von Jahr zu Jahr mehr die trivialen Gassenhauer, und machen den deutschen Quartetten und Liedern Platz, sondern ganz besonders tragen sie auch dazu bei, den politischen Parteihaß zu dämpfen, und in den Hintergrund zu drängen. Schon seit längerer Zeit sind diese Gesangfeste im Kanton Bern der einzige neutrale Boden, auf welchem sich die politischen Parteien zu gemeinschaftlichen Kunstbestrebungen vereinigen, allen Haß vergessen und sich nur als Menschen fühlen, die sich gemeinsam freuen und zu immer besseren Leistungen anfeuern wollen. Auch bei gegenwärtigem Feste zeigte die große Volksmasse durch ihre ganze Haltung, daß die veredelnde Wirkung des Gesanges nicht blos für den Augenblick wirkt, sondern im Leben nachklingt und in einer sittlich gehobenen Stimmung die edelsten Blüthen treibt.

A. Z.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die renommirte Harfenspielerin Frau Parish-Alvars, geb. Levi, aus London, hat sich einige Zeit in Leipzig aufgehalten. — Ebenso waren der Musikdirector Tausch aus Düsseldorf (Schumann's Nachfolger) und der Musikdir. Reinardus daselbst anwesend.

In einem großen Concerte, welches am 12ten August in Baden-Baden stattfand, traten die Sängerinnen Alboni und de la Grange, der Tenorist Gardoni, der Hornist Vivier und die drei Violoncellisten Batta, Goßmann und Seligmann auf.

Der Bassist Schott hat die Leipziger Bühne verlassen, und sich nach Hannover begeben, woselbst er am Hoftheater engagirt wurde.

Die, jetzt in London soviel „Anklang" findende Sängerin Garadori soll nach dem Berliner „Echo" eine Deutsche sein, und vor zehn Jahren schon als Mad. Janik in Posen und Breslau gesungen haben.

Mad. de la Grange hat in Frankfurt a. M. gastirt, und im Barbier von Sevilla großes Furore gemacht.

Frl. Elise Schmidt, früher am Dresdener, jetzt am Hannöver'schen Hoftheater, hat gleichfalls in Frankfurt a. M. gastirt, und trat zuerst in „Czaar und Zimmermann" mit Beifall auf. Ihr Rollenfach ist das der Opern-Soubrette, ihre Stimme ein schöner Mezzo-Sopran. — Sie war früher Gesangsschülerin von Ferd. Böhme in Dresden, dem Lehrer von Frl. Schwarzbach in München, Frl. Mayer in Prag, Frau Förster ꝛc., dessen Schülerinnen sich jetzt mehr und mehr über die deutschen Bühnen mit vielem Erfolg verbreiten.

Obgleich die ersten Gesangskräfte Berlin's, Frl. Wagner, Frau Köster, Frl. Tuczek und Formes noch auf Kunstreisen begriffen sind, hat am 15ten August die Berliner Oper mit Auber's „Fensee" wieder begonnen. Frl. Trietsch sang die Hauptpartie.

Adolph Henselt hat Petersburg verlassen und begiebt sich nach Deutschland.

Vieuxtemps bereist die Bäder. — In Spaa gab er ein sehr besuchtes Concert, und concertirt gegenwärtig in Ostende mit dem belgischen Claviervirtuosen Gregoir. Er macht Propaganda für Meyerbeer's „Nordstern" mit zwei Duos über Motive des Nordsterns, die von Kullak und Vieuxtemps und von Grégoir und Léonard componirt wurden. — „Nur immer practisch und zeitgemäß!" —

Mad. Cabel, die gegenwärtig an der Pariser Opéra lyrique engagirt ist, bleibt dort noch ein Jahr, und ist dann auf fünf Jahr für die Opéra comique engagirt. Sie erhält 40000 Frcs. Gehalt und drei Monat Urlaub.

In Meyerbeer's Nordstern in Stuttgart wird der Bassist Schüttky den Czaar als erstes Debüt singen.

Musikfeste, Aufführungen. Zu Ehren des Fürsten und der Fürstin von Wied, welche in Begleitung der Componisten Ritter Neukomm und Musikdirector G. Reichardt aus Berlin, Cöln besuchten, veranstaltete der Männergesangverein im Casino ein Morgen-Concert, welches mit dem Vortrag einer, von der Fürstin Maria von Wied gedichteten, und Ritter Neukomm für Solo-Quartett und Männerchor componirten Hymne eröffnet wurde.

Die von der Königin Hortense, Mutter des jetzigen Kaisers Napoleon, componirte, und am 15ten August in der großen Oper zu Paris aufgeführte Cantate „à la Gloire", hat nach dem Moniteur „les plus chaleureuses acclamations" erregt. — Man ist in Zweifel, ob dieser Beifall der „Musik" oder dem „Ruhm Frankreichs" gegolten hat. Ueberhaupt dürfte — natürlich nur in „musikalischen" Angelegenheiten — der Moniteur ein sehr zweifelhafter Referent sein.

Bei den feierlichen Exequien des höchstseligen Königs Friedrich August von Sachsen wurden in der katholischen Kirche zu Dresden ein Requiem von Reißiger und eine Messe von Schuster aufgeführt.

Die mit vielem Geräusch wiederholt angekündigten großen Concerte der Kapelle in München scheinen sehr an der Schwindsucht zu leiden. Erst wollte man alle Wochen zwei Concerte haben, dann jede Woche eines geben, und schließlich mußte man die Aufführungen sosehr reduciren, daß bis zum 27sten August überhaupt nur erst ein Concert (am 14ten August) stattgefunden hat! Dieses Concert war sehr schwach be-

ſucht — man weiß nicht, ob das Programm oder die Cholera daran ſchuld war. — Zu dem Programm, welches wir ſchon mitgetheilt haben, tragen wir noch nach, daß Frau Behrend-Brandt die Arie aus Titus ſang, und Lauterbach die Geſangſcene von Spohr ſpielte. — Von der projectirten „komiſchen Oper" im Odeon verlautet keine Sylbe mehr. Von der claſſiſchen Oper im Hoftheater hörte und ſah man noch immer Nichts. Im Gegentheil brachte das Repertoir folgende weitere, nichtsweniger als claſſiſche Opern: Robert der Teufel von Meyerbeer, Czaar und Zimmermann von Lortzing, Veiva von Reißiger, Auber's „Stumme von Portici" und Tony vom Herzog Ernſt von Sachſen-Coburg. — Die letztere Oper ſoll, wie ſchon früher in München, mit Beifall aufgenommen worden ſein.

Am 4ten bis 6ſten Juni fand zu Baltimore in Nord-Amerika ein großartiges Sängerfeſt ſtatt, an dem ſich die vorzüglichſten Geſangvereine der großen Republik betheiligten. Baltimore ſtellte ſieben Geſangvereine mit 300 Sängern; der Norden ſandte ungefähr 900 Sänger. New-York war durch neun Vereine vertreten, Philadelphia durch acht, Waſhington durch einen; außerdem hatten noch ſieben andere Städte ihre Vereine zur Feier abgeſandt. Ungefähr 3300 Perſonen bildeten das Auditorium. Der Enthuſiasmus war allgemein.

Neue und neueinſtudirte Opern. „Le ciel tonne" iſt der Titel eines neuen Productes von Ad. Favre, welches Nicolas Pouſin in Muſik geſetzt hat. Die Tendenz iſt religiös, das Stück wird alſo ſein Glück machen.

„Der Eber der Ardennen oder das Schießgeſpenſt" heißt ein Melodrama, das gegenwärtig zu den geſuchteſten „Zugſtücken" in Paris gehört. Den größten Reiz bildet die Erſcheinung des Geſpenſtes, welches namentlich die Jugend, und ganz beſonders „junge Frauen" (!) ſehr amüſiren ſoll. — Iſt kein Ueberſetzer für das Zugſtück bei der Hand? —

Vincent Wallace, der Componiſt der Opern: „Maritana", „das böhmiſche Mädchen" ꝛc., iſt von New-York nach London zurückgekehrt und will demnächſt in London zwei neue große Opern ſeiner Compoſition aufführen, womit wir in Deutſchland hoffentlich verſchont bleiben.

Der Concertmeiſter Ferdinand David in Leipzig ſoll dem Vernehmen nach eine Cantate componiren, zu welcher Dr. O. Liebel den Text gedichtet hat. Dieſer behandelt eine Epiſode aus „Sakontala" von Kalidaſa in ähnlicher Weiſe, wie Gade's Comala eine Epiſode aus den Oſſian'ſchen Dichtungen.

Halévy componirt eine neue Oper für die opéra comique, in welcher Mad. Cabel die Glanzpartie übernehmen ſoll.

In Kaſſel wird eine neue Oper vom Kapellmeiſter Bott zum Geburtsfeſt des Kurfürſten aufgeführt. Sie heißt „der Unbekannte", der Text iſt von Biberhofer.

Zur Feier des Geburtstages des verſtorbenen Königs von Preußen wurde Solié's, zu Anfang unſeres Jahrhunderts componirtes Singſpiel „das Geheimniß" aufgeführt. Vorher ging der große Sieges- und Feſtmarſch mit dem preußiſchen Volksgeſange „Borussia" von Spontini, eine pompöſe Compoſition, die namentlich auf Maſſeneffecte berechnet iſt. Die ſämmtlichen Muſikcorps der Berliner Garniſon unterſtützten dabei die königl. Kapelle.

Zum Geburtstag der Königin von Preußen (13. Novbr.) wird Gluck's Orpheus in Berlin neu in Scene geſetzt. Johanna Wagner ſingt den Orpheus, Frau Köſter die Euridice.

Lwoff hat ein neues Singſpiel componirt. Es heißt: „der ruſſiſche Bauer und die franzöſiſchen Marodeurs" (!), ſpielt im Jahre 1812 und wird in Petersburg jetzt unter großem Zulauf gegeben. Das läßt ſich denken. Wegen der Compoſition frequentiren die Ruſſen das Stück aber wahrſcheinlich nicht, ſondern wegen des „höchſt zeitgemäßen" Textes.

Das Wiener Hofoperntheater hat während der erſten ſechs Monate dieſes Jahres ſechs Opern-Novitäten gebracht. In jedem Monat eine neue Oper — ſo iſt es recht und billig. — In den ſechs letzten Monaten hat das Dresdner Hofoperntheater aber nicht eine Novität gebracht, ſondern nur „Jampa", neueinſtudirt. In dieſer Hinſicht ſteht Dresden einzig da! —

Die große Oper in Paris beginnt ihre regelmäßigen Vorſtellungen erſt am 1ſten September. Mad. Stolz wird zuerſt in ihrer ehemaligen Glanzrolle, der Leonore in Donizetti's „Favoritin" auftreten. (Siehe darüber Liſzt's Artikel in Nr. 6 dieſes Bandes.) Sodann wird Mad. Donati in Halévy's „Jüdin" auftreten. — Man ſtudirt ferner an der „großen Oper" Mercadante's „Schwur" mit dem neuen Text „Henriette d'Entragues". Am 15ten September ſoll die neue Oper „die blutige Nonne" daran kommen. Die Oper „Santa Chiara" vom Herzog von Gotha wird ebenfalls mit großem Fleiß einſtudirt. Die erſten Geſangskräfte, ſo wie die Berühmtheiten des Ballets ſollen darin beſchäftigt werden, die Ausſtattung ſoll ſowohl in der Scenerie wie im Coſtüm prachtvoll ſein. Dieſe feine Aufmerkſamkeit des Kaiſers von Frankreich gegen den deutſchen fürſtlichen Componiſten iſt höchſt anerkennenswerth.

Todesfälle. Im Bad Iſchl ſtarb der Theaterdirecter Carl aus Wien.

Am 21ſten Auguſt ſtarb in Freiberg der dortige Muſikdirector Auguſt Ferdinand Anacker, in den weiteren muſikaliſchen Kreiſen namentlich als Componiſt des „Bergmannsgrußes" und anderer Geſangscompoſitionen bekannt. Sein muſikaliſches Wirken in Freiberg war ein ſehr erfolgreiches und anerkennenswerthes, ſein Verluſt wird allgemein bedauert.

Kritiſcher Anzeiger.

Ueberſicht der neueſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der Muſik.

Kammer- und Hausmuſik.

Für Pianoforte.

Nicolai Berendt, Op. 1. Drei Fugen für das Pianoforte. Hannover, Bachmann. 12 gGr.

Die erſte und dritte dieſer Fugen ſind vierſtimmig, die zweite zweiſtimmig. Außer einer tüchtigen und gewandten Technik und vollſtändiger Beherrſchung der Form, wie man ſie in einem Op. 1 nicht allzuoft finden wird, giebt ſich in den drei intereſſanten Stücken auch eine gewiſſe melodiſche Kraft kund, was bei der ſtrengen Form umſomehr Anerkennung verdient. Es wird gewiß jeder gebildete Clavierſpieler dieſe Fugen nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen. Wir können nicht umhin, dem Componiſten zu dieſem erſten Debut vor der Oeffentlichkeit Glück zu wünſchen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. Haydn, Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von C. Burchard. Nr. 6. E-Moll. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr.

Es iſt dies die erſte derartige Ausgabe des E-Moll-Trios von Hayen. Das Arrangement iſt mit Geſchick und Verſtändniß gemacht, es wird daher Freunden der claſſiſchen Muſik ſehr willkommen ſein.

Lieder und Geſänge.

E. Gräfin Schlick, Op. 8. Drei Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. ⅓ Thlr.

— — —, Op. 10. Drei Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. ⅓ Thlr.

In vorliegenden Liedern zeigt ſich ein anerkennenswerthes Streben unterſtützt von Gewandtheit in der formellen Geſtaltung und einem anſprechenden, wenn auch nicht ſehr hervorragenden Talente. Das erſte, Franz Liſzt zugeeignete Heft enthält die Geſänge: „der Geiſterkönig" von Ludwig Pfau, „Gute Nacht" von Leonhard Lentſch und „Lieder der Nacht" von Ed. Manthner. Das Gedicht von L. Pfau iſt bezüglich der Muſik ebenſo wie das dritte Lied in Op. 10: „der Jäger und ſeine Mutter" im Balladen- oder Romanzenton gehalten, während die anderen zwei Geſänge in Op. 8 und die in Op. 10 enthaltenen: „das Glöcklein" von E. Baronin Pfeil und „die Vedette" von Schultes mehr rein lyriſcher Natur ſind. Einige nicht berechtigte Textwiederholungen und ſinnwidrige Declamationen hätten wir im Intereſſe der übrigens anſtändigen Geſänge hinweggewünſcht.

W. Speidel, Op. 6. Drei Frühlingslieder von Em. Geibel für eine Singſtimme mit Begleit. des Pfte. Leipzig, Peters. 15 Ngr.

Es verdienen dieſe Lieder wegen des aus ihnen erſichtlichen tüchtigen Strebens Anerkennung. Der Componiſt giebt die einfachen und gut empfundenen Weiſen in einer entſprechenden künſtleriſchen Geſtalt und vermeidet mit Glück alle die bekannten und zum Ueberdruß gehörten Gemeinplätze, ohne ſich in unerquickliche Künſteleien zu verlieren. Wir wollen nicht verfehlen, Sänger, die Beſſeres verlangen, auf dieſes Werkchen aufmerkſam zu machen.

Hermann Bethke, Op. 2. Zwei Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. 10 Ngr.

— — —, Op. 3. Zwei Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 10 Ngr.

In dieſen kleinen anſpruchsloſen Liedern iſt ein Talent nicht zu verkennen, das von gutem Streben beſeelt iſt und gewiß gern ſein Beſtes geben will. Weil wir jedoch von der Begabung dieſes angehenden Componiſten überzeugt ſind und weil wir die anſtändige Kunſtgeſinnung deſſelben erkennen, möchten wir wünſchen, daß dieſe Lieder nicht veröffentlicht worden wären, denn ſie entbehren noch des Grades von geiſtiger Reife, der zum Hervortreten berechtigt. Der Componiſt ſcheint es noch nicht zu verſtehen, den Inhalt des Gedichtes muſikaliſch entſprechend wieder zu geben, es iſt bei ihm die Melodie noch ganz getrennt von dem Gedicht und er thut dem Sinne des letzteren zum Beſten der erſteren oft Gewalt an. Wir haben dabei weniger die nicht immer ſingemäße Declamation im Auge, als vielmehr den Zwiſpalt zwiſchen dem inneren Weſen der Melodien und dem Geiſt der Gedichte. In formeller Beziehung begegneten uns einige Ungewandtheiten, lobenswerth ſind dagegen die geſangsmäßige Behandlung der Menſchenſtimme und das Geſchick, mit dem die Begleitung im Allgemeinen geſetzt iſt. Der Componiſt hat die natürlichen Mittel, etwas Tüchtiges im Liedfache leiſten zu können, er wird ſein Ziel auch erreichen, wenn er den bisher gemachten Studien in dem Muſikaliſch-Techniſchen auch ſolche — und zwar ſehr ernſte — auf rein geiſtigem Gebiete folgen läßt und ſich in Folge deſſen über die Anforderungen klar gemacht hat, die man zur Zeit an ein gutes Lied ſtellen muß.

Intelligenzblatt.

Preis-Ermässigung.

Etude de Violon
formant
36 Caprices
composés par
Fiorillo.
Edition correcte.
Pr. 1 Thlr.

*Leipzig, **C. F. Peters**, Bureau de Musique.*

Neue Musikalien
im Verlage
von
***Breitkopf & Härtel** in Leipzig.*

Haydn, Jos., Sonaten für Pianoforte und Violine. Neue Ausgabe.

No. 1. G-dur.	20 Ngr.
No. 2. D-dur.	20 Ngr.
No. 3. Es-dur.	15 Ngr.
No. 4. A-dur.	15 Ngr.
No. 5. G-dur.	20 Ngr.
No. 6. C-dur.	15 Ngr.
No. 7. F-dur.	1 Thlr. 5 Ngr.
No. 8. G-dur (mit Flöte oder Violine).	1 Thlr.

Lindblad, A. F., Neun Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Liszt, Fr., Aus Rich. Wagner's Lohengrin, für das Pianoforte.

No. 1. Festspiel und Brautlied.	1 Thlr.
No. 2. Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis an Elsa.	15 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 82. Variationen für das Pianoforte (No. 10 der nachgel. Werke) arr. zu 4 Händen. 20 Ngr.

Mozart, W. A., Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 10 Ngr.

Sechter, Simon, Op. 79. Sonate (D-dur) für das Pianoforte. 15 Ngr.

Tulou, 30 Duos pour 2 Flûtes. Classés progressivement et adoptés pour les Classes du Conservatoire de musique à Paris.

Livre 6. Op. 8. Trois Duos de moyenne force.	1 Thlr. 20 Ngr.
Livre 7. Op. 15. Trois Duos difficiles.	1 Thlr. 10 Ngr.
Livre 8. Op. 12. Trois Duos difficiles.	1 Thlr. 20 Ngr.

Bei ***A. Sorge*** in Osterode ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Der Pianist, oder die Kunst des Klavierspiels in ihrem Gesammtumfange theoretisch-praktisch dargestellt. Ein Lehr- und Handbuch für Alle, welche Klavier spielen und diese Kunst lehren oder lernen, jedoch mit besonderer Rücksicht auf Dilettanten, von **G. Schilling.** Hoch 4. geheftet. Preis 1 Thlr.

Da ich dem fraglichen Werke ein längeres Studium gewidmet und dasselbe seinem Zwecke ganz entsprechend gefunden habe, so unterziehe ich mich gern der Mühe, die dem Werke gebührende Anerkennung hier auszusprechen.

Es ist mir bisher noch nie ein Werk zu Gesicht gekommen, welches über den Gesammtumfang der Musik mit ihren Verzweigungen bis in die kleinsten Details so gründlich und ausführlich gesprochen hätte, als das vorliegende. Da das ganze Werk in einer leicht fasslichen, aber dabei doch anziehenden Sprache geschrieben ist, so möchte ich dasselbe vorzugsweise den angehenden Musikern und Dilettanten, sowohl in der Theorie, wie auch in der Praxis zum Studium, den Musikern vom Fach aber zum Nachschlagen empfehlen.

Der Verfasser, Hofrath Dr. G. Schilling, gehört nicht zu den neuerungssüchtigen Theoretikern, die sich kein Gewissen daraus machen, grosse Quinten oder verbotene Oktaven auf einander folgen zu lassen. Es vertritt derselbe vielmehr in dem vorliegenden Werke die sich stets bewährenden Ansichten von Sebastian Bach, Emanuel Bach, Albrechtsberger, Türk, Gottfried Weber, Friedrich Schneider, Haydn, Mozart, Beethoven, C. M. von Weber, Spohr, Mendelssohn-Bartholdy u. a. w.

Da das ganze Werk — 396 Seiten stark — für den äusserst billigen Preis von 1 Thlr. zu haben ist, und sowohl für den Theoretiker, wie auch Praktiker nichts zu wünschen übrig lässt, so möchte ich dasselbe hiermit nochmals angelegentlichst empfohlen haben. Schulz.

So eben erschien und ist in allen Buch- und Musikhandlungen vorräthig:

Henning, C., Op. 106. Kleine pract. u. theoret. Violinschule. Eine Reihenfolge fortschreitender Uebungsstücke für angehende Violinspieler, Seminarien u. Präparanden-Anstalten. Preis 20 Sgr.

Eisleben. ***F. Kuhnt's*** Buchhandlung.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rühmann.

Hierzu eine Beilage von **E. F. Kahnt** in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 11.** Den 8. September 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Zur Rehabilitation der Recitative zu Figaro. — Recensionen: Beethoven's Symphonien. — Gesangfest zu Brühl. — Aus Sondershausen. — Aus Prag. — Tagesgeschichte. Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Zur Rehabilitation
der Original-Recitative zu Mozart's „Figaro".

Die Wiedereinführung der Original-Recitative zu Mozart's „Don Juan" — in Dresden, Karlsruhe, Leipzig, Gotha u. a. a. O. — ist allenthalben von der Kritik, vom Publikum und theilweise auch von den Sängern mit so entschiedenem Beifall begrüßt worden, daß man hoffen darf, diese Recitative nach und nach auf allen Bühnen wieder erscheinen zu sehen. Ist nun nicht zu leugnen, daß Don Juan vor Allem dieser Recitative bedurfte, theils um die dramatisch-musikalische Einheit wieder herzustellen, theils um den wahrhaft kindischen Dialog auszumerzen — (obgleich noch immer zu wünschen übrig bleibt, daß auch der Text der Don Juan-Recitative nochmals, und zwar besser bearbeitet wird, als bis jetzt geschehen ist) — so muß man doch nicht weniger wünschen, daß auch die Recitative zu den anderen Opern, zu welchen Mozart selbst die Musik schrieb, wieder in ihre Rechte eingesetzt werden. Und hier sollte man mit dem Figaro den Anfang machen, da dieser nach Don Juan die größte und mit Recht verbreitetste Oper ist. Der Dialog im Figaro ist zwar bei weitem besser, als in Mozart's übrigen Opern, da hier das Muster des geistvollen Lustspiels von Beaumarchais vorlag, doch ist deshalb noch kein Grund vorhanden, die Recitative zu verbannen, welche in jedem Fall auch der komischen (und nicht nur der großen) Oper angemessener sind, als das gesprochene Wort. Zumal die Recitative vorhanden sind, bedarf es darüber gar keiner weiteren Discussion. Man hat nichts Anderes zu thun, als den Mozart'schen Intentionen allenthalben, also auch hier, streng zu folgen.

Sollten die Recitative zu Figaro den betreffenden Directionen noch unbekannt oder unzugänglich sein, so sei hier nochmals in Erinnerung gebracht, daß die Original-Partitur dieser Oper sich in den Händen des Cantors und Organisten Hrn. Volkmar Schurig in Dresden befindet (siehe Band 35, Nr. 7 u. 8, und Band 36, Nr. 23 dieser Zeitschrift), welcher mit bekannter Bereitwilligkeit, wo es den Interessen der Kunst gilt, die betreffenden Recitative jeder Direction zur Disposition stellt.

Die Figaro-Recitative sind, mit wenig Ausnahmen, durchgängig parlante gehalten, mit einfachem

Basso continuo. Der Text ist italienisch, und wäre noch zu übersetzen, da, so viel uns bekannt, noch keine Uebersetzung vorhanden ist, und im Fall sich eine solche irgendwo vorfinden sollte, diese jedenfalls veraltet wäre.

Die Recitative sind verhältnißmäßig kurz, kürzer als der Dialog, und dies ist ein Vortheil für die Handlung, welche durch die Arien ꝛc. ohnehin Ruhepunkte genug hat. — Nach dem ersten Duett zwischen Susanne und Figaro sind z. B. nur 19 Tacte Recitativ, welche sogleich in das Duettino Nr. 2 hinüberführen. Nach diesem folgt ein Recitativ von 40 Tacten, worauf die Scene 2 durch ein weiteres kleines Recitativ von 12 Tacten, mit sehr schönen Bässen, eingeleitet wird. Hierauf folgt die Cavatine des Figaro. Die Scene 3 beginnt mit einem Recitativ von 21 Tacten, worauf die Arie des Bartolo folgt. — Scene 4, Recitativ zwischen Marcelline und Susanne, 14 Tacte, dann Duettino u. s. f. —

Im zweiten Act folgt nach der Cavatine der Contessa z. B. ein Recitativ zwischen ihr und Susanne, welches sogar höchst nöthig ist, um den prächtigen Eintritt des Figaro im $\frac{4}{4}$ Tact

a f f | b g g | c a a | d — | b b b | a g f | c c

so wie die späteren 12 Tacte Reminiscenz aus der Cavatine des Figaro:

„Se vuol ballare signor contino"
„il chitarrino le suonerò," — —

nicht ganz aus dem Zusammenhang zu reißen, und um die nothwendigen Bässe nicht entweder ihnen entziehen zu müssen, oder ganz unmotivirt plötzlich in den Dialog eintreten zu lassen. — Zu solchen und noch anderen Inconsequenzen und musikalischen Sünden ist man aber gezwungen, wenn man nicht Das durchgängig befolgt, was der geniale Componist wohlweislich vorgeschrieben hat — d. h. die Rehabilitation der Original-Recitative einführt.

Hoplit.

Bücher, Zeitschriften.

Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalte mit Rücksicht auf Haydn's und Mozart's Symphonien, von einem Kunstfreunde. — Dresden, Verlag von Adolph Brauer.

Nicht für die Eingeweihten in Beethoven's Tonschöpfungen bestimmt, hat diese kleine Broschüre nur den Zweck „ein ästhetischer Commentar für Dilettanten und Kunstfreunde zu sein, welche zu einem tieferen Verständniß Beethovens gelangen wollen". Es sind somit keine neuen Programme zu den Beethoven'schen Symphonien gegeben, hiergegen verwahrt sich der Verfasser im Vorwort: „nur für das größere musikalische und musikliebende Publikum" soll hier ein Anhalt geboten sein, durch den dasselbe sich mit diesen Werken genauer befreunden kann und „dem diese Broschüre ein verständliches ideales Bild des in den Beethoven'schen Symphonien niedergelegten Reichthums geben soll, um ihm ein immer innigeres Einleben in diese großartigsten Schöpfungen der reinen Instrumentalmusik zu ermöglichen".

Diese Aufgabe hat der Verfasser in gedrängter Form auf höchst lobenswerthe Weise gelöst. Er giebt eine kurze Uebersicht der geschichtlichen und charakteristischen Entwickelung der Instrumentalmusik und speciell der Symphonie bis zu dem größten Tonwerke dieser Gattung — der 9ten Symphonie. Es wird in der Broschüre der poetische Gehalt sämmtlicher neun Symphonien Beethovens beleuchtet und zwar in klarer und phantasiereicher Sprache, der man es nachfühlt, daß der Verfasser für seinen Gegenstand begeistert war und sich zu mehr als bloßen Wortphrasen gedrungen fühlte, denn er entwirft in edlen wahren Zügen das geistige Bild jener mächtigen Tonwerke in allen ihren Theilen und zeichnet das innere Leben derselben in ihren herrlichen Erscheinungen näher, so daß das Ganze zwar ein gedrängtes, aber doch klares und verständliches Gemälde jeder einzelnen Symphonie dieser reichen und herrlichen Tonsprache giebt.

Noch sind und bleiben Beethoven's Symphonien unerreicht, ihre geheimnißvolle Sprache ist noch von keinem Zweiten nachgesprochen, kaum daß das geistige Verständniß ein mehr allgemeines geworden ist. Hierzu hat aber vor Allem Richard Wagner und nach ihm Th. Uhlig so wie früher schon F. Brendel meisterhaft vorgearbeitet. Vom Verfasser der erwähnten Broschüre sind dieselben zum Theil benutzt und haben als Grundlage bei Besprechung der einzelnen Werke gedient, nur hat Keiner der Genannten über den geistigen Gehalt sämmtlicher Symphonien gesprochen. Diese Aufgabe hatte sich der Verfasser gestellt und man muß bekennen dieselbe nicht ohne Geschick gelöst. Man sieht es dem kleinen Schriftchen an, daß es nicht blos eine Wiedergabe des schon Bekannten sein soll, sondern daß es auf selbstständige Weise, aus reiner Liebe zum Gegenstande, aus gründlichen Studien jeder einzelnen Symphonie, die persönliche Empfindung und die subjective Anschauung des Verfassers in poetischer Form giebt.

So dürfen wir diese kleine und bescheidene aber interessante Broschüre jedem Gebildeten, jedem Freunde der Beethoven'schen Werke, als eine ebenso belehrende als geistvolle Lectüre empfehlen, und selbst der Mann

von Fach wird nicht nur eine interessante Verarbeitung des ihm schon bekannten, sondern auch eine Menge treffender Combinationen neuer, noch nicht ausgesprochener Ansichten über den geistigen Gehalt in Beethoven's Symphonien hier vorfinden.

Schließlich muß ich, gewiß im Sinne Vieler, mein Bedauern aussprechen, daß R. Wagner sein Project, eine Biographie Beethoven's zu schreiben, das derselbe in Paris gefaßt, bis jetzt noch nicht zur Ausführung gebracht, denn wer möchte dieser Aufgabe besser gewachsen sein als gerade dieser. Was aber Wagner zu geben gedachte, beweisen seine Programme zu einzelnen Beethoven'schen Werken, die vor einigen Jahren von Uhlig in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurden und die nur Bruchstücke der größeren Arbeit waren. Nicht nur hätte sich damit Wagner ein neues unverlöschliches Denkmal gesetzt, er hätte uns auch die Schaamröthe erspart, daß noch immer keine Biographie Beethoven's, im künstlerischen Sinne, vorhanden ist, und daß vielleicht gar wie bei Mozart ein Ausländer uns Deutschen zuvor kommen muß.

Leider enthält diese kleine Broschüre eine Anzahl sinnentstellender Druckfehler, die hoffentlich die Verlagshandlung veranlassen werden, ein Druckfehlerverzeichniß beizugeben. Einen Theil davon will ich hier bemerken: Seite 6, Zeile 9, der Symphonien muß heißen der Symphonie; S. 6, Z. 12, Beide innig erwachsen, muß heißen verwachsen; S. 8, Z. 21, großen Odensymphonie, muß heißen C-Dur-Symphonie; S. 12, Z. 26, individuell beliebtere muß heißen belebtere; S. 19, Z. 31, das lustige Heer muß heißen lustige; S. 20, Z. 16, Diese Verzuckung muß heißen Verzückung; S. 20, Z. 18, dem lustigen Charakter muß heißen lustigen; S. 21, Z. 12, mit besonderer Vorliebe je, muß heißen ja; S. 23, Z. 15, dem düstern E-Moll, muß heißen E-Moll.

J. Rühlmann.

Gesangfest

des Sieg-Rheinischen Lehrer-Vereins zu Brühl

am 23sten August 1854.

Hrn. Musikdir. Töpler war auf dem vorjährigen Gesangfeste, während des Festmahles, in sehr zartsinniger Weise, eine besondere Dankfeier zu Theil geworden: „des Künstlers zarten Sinn mit Zartheit zu erfreuen und zu ehren", wie es in dem Berichte des Vereins-Dirigenten, Hrn. Schulpfleger, Pfarrer Weber, heißt. Von den Mitgliedern des Fest-Comités wurden Hrn. Musikdir. Töpler folgende werthvolle Festgeschenke feierlichst überreicht: ein silbernes Cruzifix „an dessen Fuß Sie noch oft fruchtbare Anregungen für Ihre weitern Kunstbestrebungen empfangen, aber auch die Huld und Erbarmung des Ewigen in reichlichem Maße erfahren mögen", die Racolta di musica sacra von Alfieri in sieben Foliobänden, ferner ein Band auserlesene kirchliche Musik aus der Bibliothek des Hrn. Professor Heimsoeth in Bonn und ein elfenbeinerner Tactirstock.

Die dießjährige kirchliche Feier, Hochamt und Predigt wurde wieder in der Klosterkirche gehalten, begann um 9½ und schloß um 11½ Uhr Vormittags. Es kamen außer der schon im vorigen Jahre gehörten Palestrina'schen Missa Papae Marcelli, in der das Credo nur bis zum Crucifixus gesungen wurde, a capella zur Aufführung; vor der Predigt das sechsstimmige Lied: „Der heilige Geist vom Himmel kam" von Joh. Eccard; nach der Wandlung das zweichörige „Alma redemtoris mater" und nach der Communion der achtstimmige, zweichörige Psalm „Jubilate Deo" von Palestrina.

Hr. Lehrer Schwinzeler spielte beim Graduale einen Orgelsatz von Eberlin und hatte während des ganzen Kirchendienstes das Orgelspiel übernommen.

Nach einer kurzen Orgel-Einleitung begann das Kyrie der Palestrina'schen Messe, in der sämmtliche Ruhepunkte, wie sie in der Töpler'schen Partitur angegeben stehen, diesmal ganz wegfielen. Die Soprane sangen weniger rein, als bei der vorjährigen Aufführung; die großen halben Töne waren meist zu tief und dadurch entstand bisweilen ein Sinken des ganzen Chores. Die Achtelfiguren klangen in den Kinderstimmen oft verwischt und unruhig, während die Männer festen Stand hielten. — Eccard's Composition interessirt, abgesehen von ihrem inneren Werthe, auch in modulatorischer Hinsicht.

Die Predigt des Hrn. Oberpfarrers Berrisch aus Brühl enthielt in ihrem zweiten Theile auch eine Ansprache an die Vereins-Mitglieder: „fortzufahren in der Pflege dieser edlen Musik, die Herz und Gemüth zu Gott hinauf zu führen geeignet ist und zu deren würdiger Ausübung, außer technischer Fertigkeit und dem Studium der Meisterwerke, vor allem „„wahre Frömmigkeit"" gehört". — Palestrina's schöne Composition: „Alma Redemptoris mater" wurde von den Kinderstimmen nicht rein und sauber genug ausgeführt. Für jedes musikalisch gebildete Ohr wirkte aber besonders störend, daß der fungirende Geistliche nicht Ton zu halten vermochte mit seiner unschönen Stimme und der Organist stieg auch nicht zu ihm herab, daraus ergab sich denn eine fortwährende Differenz von circa einem Viertelton. — Das prächtige Sanctus der Palestrina'schen Messe und das liebliche Agnus Dei ge-

langen am beſten. In dem ſchwierigen Benedictus waren der erſte Tenor und Alt gut, aber der Sopran fiel dagegen ſehr ab. Inſofern Paleſtrina's Compoſitionen zugleich Kunſtwerke ſind, erheiſchen ſie auch nothwendig eine künſtleriſche Ausführung, die von „Kinderſtimmen" niemals wird erreicht werden können.

Den Beſchluß machte Paleſtrina's zweichöriger Pſalm „Jubilate Deo omnis terra", der eine andere Aufſtellung der Sänger nöthig machte, die nicht ohne ſtörendes Geräuſch vorüberging.

Die Compoſition iſt lebhaft und ſchwungvoll, erfordert aber, um wirken zu können, noch ganz andere Mittel: denn hier klangen die einzelnen Chöre nichts weniger als jubilirend, vielmehr ſchwach, matt und dünn. Die Stelle „veritas ejus", wo die beiden Chöre, mit denſelben Tönen, ſich imitirend antworten, iſt von beſonders ſchöner Wirkung, das ganze ſchließt im Tripeltaet ab, wo wieder die drei Schluß-Noten d e fis a — men. nach dem vorausgegangenen D-Moll von vorzüglicher, erhebender Wirkung ſind. Der verheißene Pſalm von Joh. Gabrieli für ſieben Männerſtimmen (vier Tenöre und drei Bäſſe) blieb leider aus, weil es an Zeit zur Geſammtprobe gefehlt hatte. — Faſſen wir den Total-Eindruck zuſammen, ſo müſſen wir ſagen, daß wenn auch namentlich in Bezug auf den Ausdruck im Großen und Ganzen ein Fortſchritt angeſtrebt iſt, doch die Leiſtung in techniſcher Hinſicht, namentlich in Bezug auf Reinheit, gegen die vorjährige zurückſtand. Hierzu kommt noch, daß in der vielgeleſenen Cölniſchen Zeitung und in anderen Blättern unter Anderem wörtlich zu leſen war: „das diesjährige Programm iſt das reichſte von allen, die bis jetzt auf den Brühler Geſangfeſten zur Ausführung gekommen ſind". Nach Auslaſſung des Gabrieli'ſchen Pſalms und des Crucifixus in der Paleſtrina'ſchen Meſſe kann man das nicht ſagen.

Dem Unternehmen ſelbſt können wir wiederholt nur ein ferneres Gedeihen wünſchen und wird es dieß auch, weil zu kirchlich religiöſer Erbauung beitragend, finden; den Maaßſtab, den man an eine Kunſtleiſtung anzulegen berechtigt iſt, darf man natürlich nicht mitbringen.

Neuwied im Auguſt 1854.

Guſtav Flügel.

Aus Sondershauſen.

Wenn man die Scheidewand überſteigt, welche die Hainleite mit ihren friſchen, grünen Laubwäldern zwiſchen den düſteren Nadelhölzern des Thüringer Waldes und des Harzes bildet, ſo dürfte man wohl ſchwerlich geneigt ſein, in dieſen von der großen Heerſtraße ſo abſeits gelegenen und der großen Straße der Reiſenden daher auch verhältnißmäßig noch ſehr wenig bekannten Bergen die Exiſtenz eines Orcheſters zu vermuthen, welches im Stande wäre, bei weitem höheren, als den gewöhnlichen Erwartungen und Anſprüchen Genüge zu leiſten. — Um ſo angenehmer wird daher ſicherlich auch jeder von Gott mit der Liebe zur Muſik geſegnete Wanderer überraſcht ſein, falls er auf ſeiner Tour von Erfurt aus über Nordhauſen nach dem jetzt ſo vielfach beſuchten Harz in das reizende Thal von Sondershauſen herunterſteigend, hier vielleicht ganz unerwarteter Weiſe Gelegenheit findet, die Leiſtungen der Fürſtlichen Hofcapelle mit anzuhören; — und dieſe Gelegenheit findet ſich ſehr leicht! —

Allſonntäglich, vom Beginn des Juni an bis zu Ende des September, pflegen hier nämlich in dem ſogenannten Loh, am Ende des äußerſt geſchmackvoll angelegten Parkes, Concerte ſtattzufinden, zu welchen ſich in der Regel eine Anzahl von zwei- bis dreitauſend Zuhörern von nah und fern einſtellt, worunter man wiederholt Muſikfreunde erblickt, welche einen Weg von ſechs bis acht Meilen zurückzulegen haben, um dieſen Aufführungen beizuwohnen. Der Zutritt zu den Concerten iſt ſowohl Einheimiſchen, als Fremden ohne Entrée geſtattet, und zwar dies auf Anordnung des kunſtſinnigen Fürſten von Schwarzburg-Sondershauſen, der mit der ſeltenſten Liberalität dem Publikum in ſeinen weiteſten Kreiſen dieſe muſikaliſchen Genüſſe durch die von ihm allein beſoldete Hofcapelle nicht nur nicht vorenthält, ſondern auch unabläſſig bemüht iſt, durch Hinzuziehung neuer, bewährter Kräfte, Anſchaffung werthvoller Muſikalien, Gehaltserhöhung für einzelne ſich auszeichnende Kapellmitglieder ꝛc., alle Bedürfniſſe zu befriedigen und dadurch dem Fortſchreiten ſeiner Kapelle ſeine beſondere huldvolle Aufmerkſamkeit zuzuwenden. —

Das Inſtitut ſelbſt beſteht aus etwa funfzig feſtengagirten Mitgliedern. In Anbetracht des Flächenraumes des kleinen Fürſtenthums ſteht dieſe Anzahl in Deutſchland vielleicht einzig da, und es kann dieſelbe noch durch Herbeiziehung von Militairmuſikern bedeutend verſtärkt werden, ſodaß wir z. B. bei einer feſtlichen Gelegenheit die Mehul'ſche Jagd-Ouvertüre mit einer achtfachen Beſetzung der Waldhörner zu hören bekamen. Hieraus läßt ſich nun ſchon a priori auf vortreffliche Leiſtungen ſchließen, indem die meiſten Stimmen gut, alle erſten ſogar ohne Ausnahme vorzüglich beſetzt ſind, — ich erwähne z. B. die Soloſpieler Uhlrich, Hermann, Gebrüder Häßler, Himmelſtoß, Simon, Heindl, Gebrüder Hoffmann, Kellermann, Abendroth, Bartel, Mayer, Pohle, Zänker, den Pauker Birnſtein und den Harfenſpieler Hoffmann —; es kommt aber noch hinzu,

daß die Kapelle in ihrem Kapellmeister Stein einen Dirigenten besitzt, der sich als solcher den ausgezeichnetsten Technikern an die Seite stellen darf, und der überdies noch die bei weitem seltenere Eigenschaft besitzt, daß er nicht, wie so mancher „tüchtige Kapellmeister" mit all' seinem Sinnen und Trachten blos etwa einem beschränkten Kreise der durch ihr Alter hinlänglich sanctionirten Werke seine Theilnahme zuwendet, sondern ebenso dem Trefflichsten, was neuere Componisten hervorgebracht, gerecht zu werden sucht.

Wir wollen von den vielen mit größter Umsicht zusammengestellten Concertprogramms nur eines als Beleg unserer Behauptung anführen, demzufolge in einem und demselben Concerte zwei verschiedene Stücke aus R. Wagner's Lohengrin, ein Clarinette-Solo, die Ouvertüren zu Oberon von Weber, Coriolan von Beethoven, König Lear von Berlioz, und die neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung kamen.

Außerdem hörten wir in verschiedenen Concerten neben den bekannteren Compositionen von Beethoven, Haydn, Mozart ꝛc., die Werke von Bennett, Berlioz, Gade, Hiller, Litolff, Marschner, Meyerbeer, Mendelssohn, Rietz, Fr. Schubert, Schumann, Vierling ꝛc.; von R. Wagner die Ouvertüre zu Rienzi und Tannhäuser (letztere zu wiederholten Malen mit dem bedeutendsten Erfolge), dazu Bruchstücke aus Tannhäuser und Lohengrin, die begreiflicherweise den sehnsüchtigen Wunsch hervorriefen, auch auf unserer Bühne ein Wagner'sches Drama einmal im Ganzen vorgeführt zu sehen! — Wir mögen uns gern der Hoffnung hingeben, daß jener Wunsch während der nächsten Saison in Erfüllung gehe, nachdem die vorige leider schon sogleich nach ihrem Beginn durch eine eintretende Hof- und Landestrauer unterbrochen wurde. —

Im Ganzen sind die Leistungen der Kapelle weit entfernt von jener Abgelebtheit und Krankhaftigkeit, die man zu Zeiten bei ähnlichen Instituten findet, und die dann, um zum Mindesten den äußeren Schein zu wahren, zu allen nur erdenklichen Forcirtheiten und kleinlichen Mitteln greift, wodurch jedoch unmöglich das wahrhaft Ergreifende und Packende — wenn wir uns dieses Ausdruckes bedienen dürfen — hervorgezaubert werden kann. Es weht im Gegentheile eine eigenthümliche, wohlthuende Frische in ihren Productionen, indem sich jedes Mitglied bestrebt, ebenso im Ensemble discret zu sein, als mit Feuer einzugreifen, wo es Noth thut, und der Auffassung seines Dirigenten im Geiste der Composition nachzukommen. Von jeher eben stets zu dem vortrefflichsten Ensemble erzogen, bethätigen Alle bei jeder Aufführung immer auf's Neue wieder ihre Lust und Liebe zur gemeinsamen Sache; und so ist es denn auch gekommen, daß das gesammte Orchester gegenwärtig auf einer Stufe der Vollkommenheit steht, die es gewiß verzeihlich erscheinen läßt, wenn der geborene Sondershäuser nie anders, als nur mit einem gewissen Stolze von seiner Kapelle zu sprechen gewohnt ist. —

J. L.

Aus Prag.

Am 26sten August 1854.

Der nun zu Ende gehende Sommer hat uns an musikalischen Genüssen sehr wenig geboten. Concerte und Akademien gab es gar keine. Bei der Oper ist die alte Monotonie des Repertoires herrschend, die um so unangenehmer einwirkt, als auch noch die Qualität der Leistungen durch die bedeutenden Mängel des Orchesters beeinträchtigt wird, welche in dem Abgange mehrerer tüchtigen, und leider nur sehr ungenügend ersetzten Individuen, namentlich bei den Streichinstrumenten, ihren Grund haben. Die Aufführung des ersten Actes der „Vestalin" bei Gelegenheit der Festlichkeiten zu Ehren des A. H. Kaiserpaares und das Wiedereinstudiren der Oper „Zampa" waren zu ephemere Erscheinungen, um sich etwa auf sie als Widerlegung des Vorwurfs der Monotonie berufen zu können. Dafür spricht man jetzt wieder viel von der Aufführung des Tannhäuser, und Eingeweihte geben sogar zu verstehen, daß wenigstens noch zwei Novitäten uns zugedacht seien: Meyerbeer's „Nordstern" und Skraup's „Columbus".

Von Gastspielen sind jene der Herren Steger und Böck vom Wiener Operntheater und jenes der Frau Herrmann-Ceillag zu erwähnen, die sämmtlich mit vielem Beifall beehrt wurden. Anstatt der abgegangenen Altistin Frl. Janda wird wahrscheinlich Frl. Engst engagirt, die bereits einigemal seit drei Wochen hier debütirt hat, und trotz der unleugbaren Einbuße, welche ihr schöner Stimmfond bereits erlitten hat, immer noch als eine willkommene Acquisition anzusehen ist.

Die Clavier-Abrichtungsinstitute vermehren sich bei uns übermäßig, während in so manchen anderen Provinzial-Hauptstädten noch gänzlicher Mangel an denselben herrscht. Wenn dem Prokſch'schen Institute mit Recht noch immer in den meisten Beziehungen der Vorzug vor den übrigen, die sich fast alle aus und nach dem erstgenannten gebildet haben, zuzugestehen ist, so darf doch die Anstalt des Hrn. Frömter nicht ohne eine besonders rühmende Erwähnung bleiben, wegen des echten, aufopferungsfähigen Kunstsinnes und der merkwürdigen Ausdauer ihres Gründers, über den ich Ihnen ein ander Mal ausführlicher berichten werde.

Einen seiner tüchtigsten Musiker und begabtesten Componisten hat Prag aus seiner unmittelbaren Nähe verloren, W. H. Veit, den seine Dienstverhältnisse (er ist Oberlandesgerichtsrath) als Kreisgerichts-Vorstand nach Eger gerufen haben. Sein Abgang ist doppelt fühlbar, weil dadurch die ohnehin nicht allzu große Zahl redlicher, offener und charakterfester Kunstnotabilitäten noch vermindert wird.

Um die musica sacra nicht mit Stillschweigen zu übergehen, sei erwähnt, daß Hr. Chorregent Joseph Krejci von St. Jacob seine im vorigen Jahre zum ersten Mal gegebene große Messe in D mit neuen, ebenfalls von ihm componirten Einlagstücken am St. Jacobstage wieder aufgeführt hat, und daß die orthodoxen Musiker dieses Werk viel zu theatralisch finden, um für seine mannichfachen Schönheiten die rechte Empfänglichkeit zu besitzen, was dann natürlich auch ihr Urtheil über die unleugbare Begabung des Autors zu dessen Nachtheil influenzirt. Hr. Johann Mayr, Chorregent bei Maria Schnee, erfreute uns mit einer recht sorgfältig einstudirten Aufführung von Beethoven's herrlicher C-Dur-Messe.

Der Tonkünstlerverein hat am 24sten August das Requiem für seine entschlafenen Mitglieder gegeben; die Wahl war diesmal auf Wittosek's classisches Werk gefallen. Die Aufführung war im Ganzen gut, und gewann besonders durch die Mitwirkung der lang nicht gehörten schönen Stimme der Frau Botschon.

Schulhoff und Charles Wehle arbeiten diesen Sommer still und fleißig, der Erste in einem Landsitze unweit Prag, der Zweite in Teplitz, wo er übrigens in einigen Concerten auf Verlangen mit bedeutendstem Erfolge mitgewirkt hat.

D—.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Berlin hat Arnstein am 24sten August eine Reihe von Quartett-Soiréen eröffnet, von denen wöchentlich eine stattfinden soll. Die erste Soirée brachte ein Quartett in D-Moll von Haydn, das Quartett in D-Moll von Mozart und das B-Dur-Quartett von Beethoven. Zum Schluß wurden die Variationen von Haydn über das östreichische Nationallied „Kaiser Franz" gespielt. Die Ausführung war im Ganzen nur mittelmäßig, die Auswahl nicht ganz glücklich.

Frau v. Bock (Schröder-Devrient) hat sich von Rußland wieder nach Berlin begeben.

Clara Schumann wird im nächsten Winter eine größere Kunstreise durch Deutschland unternehmen. In den Leipziger Gewandhausconcerten wird sie wiederholt auftreten, da sie beabsichtigt, sich längere Zeit in Leipzig aufzuhalten.

Die Berliner große Oper wurde am 27sten August mit dem „Propheten" eröffnet. Frau Eugenie Fischer-Nimbs aus Breslau trat darin als Fides auf. Die genannte Sängerin wird noch als Valentine, Recha, und Leonore in Donizetti's Favoritin gastiren.

Vivier concertirt in Baden-Baden zugleich mit der englischen Pianistin Arabella Goddard.

Der Pianist Otto Dresel, welcher seit einigen Jahren sich abwechselnd in New-York und Boston aufhielt, hat eine Erholungsreise nach Deutschland gemacht, und in letzter Zeit sich in Leipzig aufgehalten, woselbst einige Compositionen von ihm erscheinen werden. Er begiebt sich im Herbst nach Amerika zurück, und wird seinen ferneren Aufenthalt in Boston nehmen, wo er glänzend situirt ist.

Roger ist in Breslau mit immer steigendem Beifall dreizehn Mal aufgetreten. Seine letzte Vorstellung gab er zum Benefiz des dortigen Chorpersonales. — Seine Glanzrollen waren diesmal „Masaniello" und „Fernando" in Donizetti's „Favoritin", welche Partien er ebenso unvergleichlich zur Darstellung bringt, als den „Propheten", „Raoul" in den Hugenotten, „George Brown" in der Weißen Dame, ꝛc. — Roger ist in Paris wieder eingetroffen, wird aber im October schon zu neuem Gastspiel nach Deutschland zurückkehren.

Theodor Hagen, der bekanntlich seit einigen Jahren in London verweilt, beabsichtigt nach Amerika zu gehen.

Der Baritonist Weiß, zuletzt in Königsberg engagirt, hat in Hamburg als Wolfram von Eschinbach und Don Juan gastirt.

Die Sängerin Tedesco aus Paris gastirte in Hamburg im „Propheten".

Der Großherzogl. Weimarische Kammervirtuos und Concertmeister Laub hat mit dem Pianisten Wehle in Teplitz ein Concert gegeben, in welchem u. A. die Chiaconne von Bach und Mendelssohn's D-Dur-Sonate zur Aufführung kamen.

Bad Liebenstein im August. Der tüchtige Pianist Julius Sachs aus Frankfurt a. M. hatte vorige Woche die Ehre, von Sr. königl. Hoheit dem Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar zu einer musikalischen Soirée eingeladen zu werden, und fanden besonders der schöne Anschlag und das ausdrucksvolle Spiel des Hrn. Sachs, so wie mehrere seiner neueren Compositionen die vollkommene Anerkennung der zahlreich anwesenden fürstlichen Personen, unter denen mehrere fremde, als z. B. die Prinzessin von Würtemberg, Prinz Heinrich v. d. Niederlanden, Fürst Radzwill ꝛc. (Eingesandt.)

Musikfeste, Aufführungen. Vom zweiten bis vierten September fand in Dortmund das zweite westphälische Musikfest statt, an welchem sich zehn Musikvereine sowie hundert der besten Instrumentalkräfte der Provinz betheiligten. Zur Aufführung kamen: Mendelssohn's „Paulus", Händel's „Alexanderfest", Beethoven's A-Dur-Symphonie, Mozart's

Es-Dur-Symphonie, Weber's Ouvertüre zu Euryanthe, Mendelsohn's Violinconcert und Servais Violoncell-Concert.

Im Dom zu Cöln wurde die Es-Dur-Messe vom Ritter Neukomm in vorzüglicher Ausführung und mit großem Erfolg ausgeführt. Der Componist war anwesend.

In Liverpool ist die neuerbaute „Tonhalle" mit einem großen Concert eröffnet worden. Der englische Hof war zu der Feier eingeladen, hatte aber die Einladung abgelehnt.

Neue und neueinstudirte Opern. Santa Chiara, die Oper des Herzogs von Coburg-Gotha, ist am 1sten September in der großen Oper zu Paris, mit einem französischen Text von Opelt, zum ersten Male gegeben worden. — Der König von Portugal, der Bruder des Herzogs, war bei der Vorstellung anwesend.

In der Josephstädter Oper in Wien ist C. M. v. Weber's „Abu Hassan" neueinstudirt gegeben worden.

Unter den größeren Werken, mit deren Composition sich Robert Schumann kurz vor seiner Krankheit noch beschäftigte, nennt man eine komische Oper, deren Text nach Göthe's „Hermann und Dorothea" von Horn (dem Dichter der Pilgerfahrt der Rose) bearbeitet wurde. Die Ouvertüre dazu, in welcher die Marseillaise als Hauptthema auftritt, hatte Schumann schon längere Zeit vollendet. — Ferner soll Schumann die Composition der Chöre aus Schiller's „Braut von Messina" (wozu die Ouvertüre als Op. 100 schon vor zwei Jahren erschien) begonnen haben. — Die neuesten Nachrichten bringen sehr Beruhigendes über seinen Gesundheitszustand. Schumann soll bereits so weit hergestellt sein, daß er sich wieder mit Compositionen beschäftigen darf.

Eine neue französische Oper „Raymond" von Thomas, kommt im Lauf des Winters in Berlin zur Aufführung. Das Sujet behandelt die Geschichte der eisernen Maske.

„Tancred" von Rossini, des „Adlers Horst" von Gläser und „Oberon" von Weber werden in Berlin neueinstudirt.

Victor Massé, der Componist von „Jeannettens Hochzeit", arbeitet an einer neuen Oper, „Miß Fauvette".

Die italienische Oper in Paris wird ihre Saison am 3ten October beginnen. Director ist Ragani, er wird mehrere, in Paris noch „neue" Opern bringen, darunter Pacini's „Ultimo dei Clodovei", Mercadante's „Eleonora" und Verdi's „Rigoletto" — lauter wichtige Novitäten, um welche die Pariser wahrlich zu beneiden sind! —

Eine einactige Oper von A. Rubinstein, „die sibirischen Jäger", soll im November in Weimar zur Aufführung kommen. Rubinstein, der sich jetzt in Weimar aufhält, hat bereits drei Opern geschrieben, die früher in Petersburg zur Aufführung kamen.

Mit Monat September wird die Oper in Cöln neu beginnen. Zum ersten Male zur Aufführung sollen kommen: „der Advocat" von Ferd. Hiller, „Lohengrin", Marschner's „Austin", Verdi's „Rigoletto" und der „Nordstern" von Meyerbeer.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die früher gegebene Nachricht, daß Kapellmeister Kalliwoda in die Stelle von Fr. Schneider in Dessau eintreten werde, bestätigt sich nicht. Kapellmeister Kalliwoda soll durch den Fürsten v. Fürstenberg seiner Residenz Donaueschingen auf die ehrenvollste Weise auf's Neue gewonnen sein.

Der junge Componist Otto Dessof aus Leipzig (früher Schüler des Conservatoriums) ist als Musikdirector an der Oper in Chemnitz engagirt worden.

Musikalische Novitäten. Von der ersten Clavier-Sonate von Gustav Flügel (Op. 7) ist bei Heinrichshofen in Magdeburg eine neue Ausgabe erschienen.

Die deutsche Tonhalle in Mannheim hat einen Preis von sieben Ducaten für die beste Composition einer Dichtung von Fr. Götz für eine Singstimme mit Pianoforte ausgeschrieben.

Vom Kapellmeister W. Tschirch in Gera ist „die Harmonie", Hymne für Männergesang mit Begleitung von Blasinstrumenten (Op. 19), in Partitur bei Leuckart in Breslau erschienen.

Von Stephen Heller in Paris erscheinen demnächst „Six Feuillets d'Album", als Fortsetzung der bereits früher erschienenen Albumblätter (Op. 16).

Der König von Hannover hat eine Sammlung eigener Compositionen (Lieder von Schiller, Heine ꝛc.) veröffentlicht, die seiner Gemahlin gewidmet sind.

In den nächsten Tagen wird ein neues Werk (Op. 29) von N. W. Gade erscheinen, „Novelletten" für Piano, Violine und Violoncell.

Im Verlag von Schlesinger in Berlin sind in neuester Zeit folgende beachtenswerthe Novitäten erschienen: Beethoven's Quartette Op. 132 und 135 (15tes und 16tes Quartett) in Partitur, neue Auflage. — Mendelssohn's erste Symphonie Op. 11 in Partitur. — Mendelssohn's Lieder Op. 8 und 9, von Julius Stern für gemischten Chor arrangirt. — Von der „Musica sacra" des königlichen Domchores in Berlin ist die 46ste Lieferung ausgegeben, mit dem achtstimmigen Bach'schen Chor „Ich lasse Dich nicht".

Literarische Notizen. Auch die italienische Literatur nimmt thätigen Antheil an den musikalischen Fragen der Gegenwart, und behandelt sie, natürlich nach specifisch italienischer Anschauung. — Soeben erschien in Neapel: Estetica di tettere ed arti belle di Domenico Anzetmi. (Aesthetik der schönen Künste und Wissenschaften von Dominik Anzelmi) aus welcher die „Gazetta Musicale di Napoli" als Probe zwei Auszüge: Das „Melodrama" und „la musica moderna, accusata e di fesa" (die moderne Musik, Anklage und Vertheidigung) mittheilt. Unter „moderner" Musik ist allerdings nur die moderne italienische verstanden! —

Gleichzeitig erschien in Florenz eine Harmonielehre unter dem Titel: „La scienza dell' Armonia, e le regole dell' accompagnamento", brevemente esposte, ed applicate, alla prima pratica dell' Arte da Luigi Picchianti, per uso degli Alunni

delle pubblicha Scuole di Musica, annesse alla Accademia Fiorentina di Belle Arti. (Firenze, Guiseppe Passerai).

Der treffende Ausspruch von Liszt (in dem Artikel über Beethoven's „Fidelio" Band 40, Nr. 17 dieser Blätter), daß Berlioz' „Cellini" der zweite Fidelio unserer Zeit sei, macht die Runde durch ganz Europa. Wir haben darauf bezüglich Notizen nicht nur in englischen und französischen Blättern, sondern auch in italienischen Zeitungen gefunden. Die Neapolitanische Musikzeitung bringt diesen Liszt'schen Ausspruch „in un articulo della Nuova Gazzetta musicala di Lipsis" mit einigen Randglossen ihrem erstaunten Leserkreis.

Todesfälle. In Paris starb der Violoncellist Norbin, Professor am Conservatorium, im Alter von 72 Jahren.

In Augsburg starb am 26sten August der Kapellmeister der protestantischen Kirche, Karl Ludwig Drobisch, an der Cholera. Er war 1803 in Leipzig geboren, und der Bruder des in Leipzig noch lebenden Professors der Philosophie und Mathematik.

Vermischtes.

Des Stadttheater zu Leipzig hat am 3ten September seine Vorstellungen wieder begonnen, das Hoftheater in Dresden aber bleibt noch weitere drei Wochen, in Folge der Landestrauer, geschlossen.

Briefkasten.

G. M. in H. M. angekommen.

Intelligenzblatt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Michael d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Dienstag den 3. October findet eine regelmässige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im dramatischen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector **Hauptmann**, Musikdirector und Organist **Richter**, Capellmeister **Rietz**, **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **L. Plaidy**, **Ernst Ferd. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **Grützmacher**, **V. Herrmann**, **M. Klengel**, **Götze**, **F. Brendel** und **Mr. Vitale**.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar praenumerando in 4jährlichen Terminen.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1854.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von der Holle'schen Buchhandlung in Wolfenbüttel.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 12.** Den 15. September 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Wagner's Fliegender Holländer. — Aus Baden-Baden. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

I.

Von den drei Werken Wagners, an welchen das Gepräge einer neuen Wendung im dramatischen Styl entschieden kenntlich ist, wurde der Fliegende Holländer in Weimar zuletzt aufgeführt, obwohl in der chronologischen Folge der neueren Schöpfungen Wagner's diese Oper die Reihe eröffnet. In Berlin hatte man sie schon vor zehn Jahren gegeben; später in Cassel, wo Spohr sie in Folge des besonderen Eindrucks, den die Partitur auf ihn gemacht hatte, einstudirte. Aber man betrachtete damals Wagner nur noch als einen sich anderen anreihenden, mit mehr oder weniger Talent begabten Componisten. Der Reformator hatte das Banner noch nicht aufgepflanzt, dessen Devise erst seit Tannhäuser und Lohengrin sich vollständig entfaltete. Ohne einführende Vorbereitung, ohne spannende Erwartung und schnelles Auffassen des Neuen, was die Oper bot, angehört, machte der Fliegende Holländer den Eindruck eines Werkes, dessen tiefe Trauer und düstere Einfachheit sich nicht für die Bühne eigneten; man begreift dieß um so eher, wenn man bedenkt, daß Wagner in diesem Werk nur instinktiv die Form ergreift, die er zu schaffen berufen war, deren Poetik er später mit jener Gewalt der Ueberzeugung formulirte, die einen der charakteristischen Züge seines Geistes bildet. Dagegen ward dem Werk vor zwei Jahren in Zürich unter des Componisten eigener Leitung, die mit so electrisirender Wirkung Künstler und Publikum in das Verständniß seiner Intentionen fortzureißen versteht, ein glänzender Erfolg zu Theil. Während aber Wagner durch Tannhäuser und Lohengrin in der ungetheilten Meinung Deutschlands einen Platz unter den Männern eingenommen hat, deren geistige Arbeiten Aufmerksamkeit erzwingen, haben nur einzelne Theater seinen Fliegenden Holländer in ihr Repertoire aufgenommen, obschon die Aufführung dieser Oper gerade den geringsten scenischen Aufwand erfordert. Als erster Versuch in einem System, welches seitdem seiner ganzen Ausdehnung nach bekannt geworden ist, hat das Werk jetzt ein um so größeres Interesse und bietet reichere Gesichtspunkte für die Beurtheilung als früher, wo es vereinzelt erschien.

Durch seine poetische Doppelbegabung fühlt Wagner auf natürlichem Wege sich zur lyrischen Declamation hingezogen und veranlaßt, seine Bestrebungen auf einen Punkt zu concentriren, dessen Schwierigkeiten schon Rousseau bezeichnet, wenn er sagt: „Ein großes und schönes Problem ist in der Frage enthalten, wie weit es die Sprache im Singen, wie weit es die Musik im Reden bringen kann. Von einer richtigen Lösung dieses Problems hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab." Nur begnügt sich Wagner nicht, wie Rousseau, das Problem aufzustellen, er schreitet zur Lösung desselben. Wir haben schon anderswo die von ihm zur Erreichung dieses Zweckes angewandten Mittel in Kürze angedeutet und wiederholen hier nur, um unsere Bemerkungen über den Fliegenden Holländer deutlicher zu machen, daß unter den Wagner eigenthümlichen Verfahrungsweisen eine der wichtigsten die ist, hervortretende Personen oder Situationen des Dramas durch bestimmte musikalische Motive zu charakterisiren, welche immer wiederkehren, sobald die durch sie charakterisirte Person das Interesse auf sich zieht, sobald die Situation sich widerholt oder ihrer Erwähnung geschieht. Schon im Fliegenden Holländer findet diese Vertheilung der Hauptmotive statt, ihre durch den Gang der Handlung bedingte Wiederkehr in verschiedenen Tonarten, Klangfarben und Rhythmen, bald klagend, bald zur glanzstrahlenden Strophe umgestaltet, je nach den Momenten der Handlung, in welchen sie den Schmerz oder die Erhebung des Herzens schildern, dessen banger oder freudiger Schlag in ihnen nachtönt. Es ist nicht zu bestreiten, daß zwischen dem Fliegenden Holländer und den späteren Werken Wagner's ein merklicher Abstand fühlbar wird. Seine musikalische Conception ist hier bei weitem noch nicht so markig und fest. Man sieht, er sucht den Idolen zu entrinnen, denen auch er geopfert hatte, ohne sie noch im Kampf auf Tod und Leben zu befehden. Nur hie und da wagt er mit seinem glänzenden großen Styl hervorzutreten, nur schüchtern entzieht er sich der Botmäßigkeit überlieferter Formen, denen er noch Raum gönnt, sie noch nicht systematisch verwirft, wie er später gethan. — Wäre aber auch Tannhäuser und Lohengrin nicht auf den Fliegenden Holländer gefolgt, die ausgeprägten Vorzüge des letzten Werkes würden hinreichen, Wagner einen hervorragenden Platz unter den Geistigproducirenden unserer Zeit zu sichern.

Vor allem ist die Tiefe des poetischen Gefühls zu bewundern, die aus Wagner's Inspiration quillt, die Gestaltung und Logik der von ihm gezeichneten Charaktere. Das in Rede stehende Werk besitzt in hohem Grade diese Eigenschaften, obgleich in ihm der Faden dramatischer Handlung weniger fest verknüpft ist. Wenn uns Wagner in dem Vorwort an seine Freunde, welches er seinen drei Operndichtungen vorausschickt, nicht selbst versicherte, daß das Sujet dieser Oper nicht ursprünglich seine Erfindung sei, wir würden es aus dem balladenhaften Verlauf des Ganzen, aus dem Mangel scenisch wirksamer Situationen, aus der fast übertriebenen Mäßigkeit in Anwendung dramatischer Motive erkennen. — Während einer Meerfahrt las Wagner die Version, in welcher Heine die Seemannslegende vom fliegenden Holländer erzählt. Das Zusammentreffen des Eindrucks dieser Lectüre mit einem heftigen Sturm, den er zu bestehen hatte, erzeugten in dem von innerlichen Stürmen mannichfach Bewegten die Idee einer dramatischen Behandlung jenes Stoffes. Er führte sie aus ohne irgend eine wesentliche Veränderung an Heine's ergreifender Erzählung vorzunehmen. Die Sage ist bekannt. Ein holländisches Fahrzeug, welches vor langer, langer Zeit das Cap der guten Hoffnung umsegelte, wurde von einem langandauernden Sturm hingehalten. Als die Matrosen den Capitän um Rückkehr beschworen, rief dieser aus: „Und sollte ich in Ewigkeit auf dem Meere hausen! Nimmermehr thue ich es". Zur Strafe für diese Blasphemie wurde er verdammt bis zum jüngsten Tag die Meere zu durchirren und allen Schiffen Verderben zu bringen, die ihm auf der Fahrt begegneten. Der Engel der Barmherzigkeit aber verkündet ihm, daß ihm alle sieben Jahre verstattet sein solle, die Küste zu betreten und sich zu vermählen. Würde das erwählte Weib ihm untreu, so fiele auch sie der Hölle zur Beute, fände er aber eine Gattin, die bis in den Tod ihn liebte, so tilge ihre Treue seine Schuld und erschließe ihm nach leiblichem Tod die Pforten ewigen Heils. Nach Heine's Erzählung ist es ein junges norwegisches Mädchen, welches durch eine volksthümliche Ballade von jenem Himmelsurtheil unterrichtet, von Jugend auf tiefes Mitgefühl für das Loos des unseligen Capitäns empfindet. Dieser landet eines Tages auf Norwegs Küsten, um dort ein Weib zu suchen. Sie erkennt ihn und schwört ihm Treue, fest entschlossen, ihren Eid zu halten. Der Holländer aber, von Liebe und Dankbarkeit für so viel Schönheit und Hingebung ergriffen, fürchtet, sie der Gefahr eines Meineids auszusetzen, und verläßt sie, entsagend der langersehnten Hoffnung auf endliche Erlösung aus der Verdammniß. Das Mädchen aber, die ihn auf seinem Fahrzeug fortsegeln sieht, stürzt sich ins Meer. Im selben Augenblick ist das Sühnopfer erfüllt und der fliegende Holländer versinkt in den Wogen.

Wagner lieferte später eine Art Gegenstück zu diesem Sujet, indem er in ähnlichen Rahmen und Perspective Glanz und Licht ausbreitet, die er vorher mit nächtigem Dunkel erfüllte. Im Lohengrin, wie im Fliegenden Holländer, erscheint, von wunderbarem

Fahrzeug getragen, ein Unbekannter; Beider Bestimmung und Unsterblichkeit muß in tiefes Geheimniß gehüllt bleiben. Aber dort ist es ein Heros des Lichtes, hier ein zu ewiger Pein Verdammter. Der Eine naht auf goldschimmernder Barke; ein weißer Schwan zieht sie, melodisch kreisend, voll majestätischer zarter Anmuth. Auf das von staunendem Volk bedeckte Stromufer steigt er langsam herab, in silberner Rüstung, hellglänzend im Sonnenstrahl. — Der Andere naht im Brausen des Sturmes; sein Schiff ist schwarz wie seine Tracht, schwarz wie ein von Pulver und Blut befleckter Adler. Er landet auf felsiger Küste, in schrecklich einsamer Nacht. — Der Eine entsagt unendlichem Glück, um unter den Menschen zu wohnen, ihnen Gerechtigkeit und Segen zu bringen. Der Andere begiebt sich zu ihnen in der dunklen Hoffnung, ihnen sein Heil zu verdanken und durch ihren Heldenmuth seine Schuld getilgt zu sehen. Wagner hat diese beiden Situationen von ihrer poetischsten Seite dargestellt. Das die Persönlichkeit charakterisirende Motiv, welches die innere Bedeutung ihres Handelns und Auftretens verkündigt, ist dem Holländer wie dem Graalritter beigegeben und Beide werden durch dasselbe gleich hervortretend geschildert. Der Erste wird nicht durch sinnlose Raserei, durch Wuthausbrüche eines Besessenen, durch höllische Verwünschungen verstellt. Ruhig, in dumpfer Verzweiflung, ist seine Erscheinung um so überwältigender. Die Accente seiner genressenen Rede, der mit Bitterkeit getränkte Hauch seiner Gesangesklage, lehrt unser Mitleid leicht begreifen, wie hier ein Weib ihr Leben opfern mag, um sein Heil zu erringen, ebenso wie das hochherzige Walten, die hehre Art Lohengrin's uns fühlen läßt, daß eine Frau nur sterben kann, wenn sie den lichtstrahlenden, unfehlbaren Held verloren hat. Wagner sagt von sich selbst, daß er höher als je irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht habe, und allerdings ist wohl kaum anderswo die Bedeutung der Mission des Weibes in Selbstverleugnung und Hingebung tiefer erkannt als in seinen Dichtungen, schwerlich die Idee des durch eigenen Untergang errungenen Heils, inniger aufgefaßt und geschildert als in Charakteren wie Elisabeth*) und Senta**). Wenn die Poesie Fictionen bedarf, um in außerordentlichen Situationen die ganze Gewalt frommen Heldengeistes, allen Glanz der Tugend, alle Erhabenheit der Entsagung, allen grenzenlosen Schmerz, den Aufschwung der Liebe, den Muth des Glaubens, den Märtyrerwahn der Hoffnung, die begeisterte Kühnheit der Hingebung, die pathetische Beredsamkeit der Empfindung zu schildern, so könnten diese Fictionen uns nicht interessiren, wäre der ihnen eigene Gefühlsinhalt nicht ein wahrhaftiger, so wahrhaftig, daß die zum Ausdruck kommenden Herzen nachzittern. Wenn Niemand an die Tannhäuserfabel und Venusgrotte oder noch weniger an den fliegenden Holländer und seinen Capitän glaubt, wer zweifelt deswegen an weiblichen Charakteren wie Elisabeth, deren Liebe durch ihre keusche, todesmuthige Treue das einzige Band ist zwischen einem durch Leidenschaften verwüsteten Geschick, und einer Welt, welche nur jene Leidenschaften fürchtet, deren freie Kundgebungen die Heuchelei verschmähen? Wer zweifelt an einer Senta, an einem weiblichen Wesen, welches, um eine große Seele von grausamem Geschick, von schwerster Strafe zu erlösen, das eigene Leben opfert? — Dieß lenkt unsere Aufmerksamkeit unwillkührlich auf die Formen, in welchen die Hingebung in unserer Zeit, in dem Medium unserer Civilisation, sich ausspricht, und erinnert uns an das Werk eines französischen Romancier, eines bedeutenden Kenners des menschlichen Herzens, so daß man ihm mit Recht den Psychologen par excellence unserer Epoche der Mittelmäßigkeiten und Halbheiten nennen könnte. Balzac hat versucht, die Formen darzustellen, welche in unserer Zeit diese weibliche Gefühlsrichtung zur Erscheinung bringt. Eine Tochter Eva's*) heißt das Buch, worin er einen mit Senta innig verschwisterten Charakter darstellt, wiewohl in gänzlich verschiedenem Rahmen, Verhältnissen und Färbungen: die Gräfin Marie von Vandenesse. Beide sind mit einem liebenswürdigen Manne verbunden, dessen Eigenschaften nur zu ihrem Glück beitragen zu können scheinen; Beide leben in friedlichen gedeihlichen Verhältnissen; Beiden wird die musterhaft häusliche Tugend einer legitimen Verbindung zur Last; sie geben sich anfangs einer träumerischen Sympathie, dann aber einer heftigen Liebe zu einem von Allen gefürchteten, gleich einer unheilvollen Erscheinung geschrauten, außerhalb ihrer Sphäre stehenden Wesen hin, das ihnen nur Angst, Schmerz und Entsagung zu bieten hat, dessen kühner Geist sie aber in einem so unlösbaren Zauberbann befangen hält, daß sie gern Leid und Elend, ja den Tod für ihn erdulden möchten. Beider Leidenschaft hat denselben Ausgangspunkt. Sie wenden sich Beide unerfüllt von einer materiellglänzenden aber ruhmlosen Existenz, von einer zärtlichen aber monotonen Neigung zu dem heftigen Begehren, ein fluchbeladenes verkanntes Herz mit einem

*) Tannhäuser.
**) Fliegender Holländer.

*) Une fille d'Eve.

Strahl unbeſchreiblicher Liebe zu retten. Aber die Probe, auf welche Senta's Muth und Entſchloſſenheit geſtellt wird, dauert nur wenige Stunden, in welchen ſie das Werk der Erlöſung vollbringt, die Gräfin hat mit einer langen Reihe von Widerwärtigkeiten zu kämpfen, mit plumpen Hinderniſſen, mit der platteſten Proſa, welche mehr das Herz empört, als die Einbildung ſchreckt. Senta erreicht ihr Ziel, während die Gräfin nicht vermag, den ſchwerer als wirkliches Leiden zu tragenden Widerwillen zu überwinden. Es iſt leichter, den Schreckniſſen einer poetiſchen Hölle zu trotzen, als den in der proſaiſchen Hölle aufgeregten Leidenſchaften, den angehäuften ekelhaften Schwierigkeiten des ſocialen Lebens, in welche erhabene Naturen tauchen müſſen, ehe ſie über den Mittelmäßigkeiten ſchwimmen, die gleich bleiernen Wogen auf ihnen laſten. Bei alledem iſt nicht zu leugnen, daß Senta von demſelben Gefühl in den Tod getrieben wird, welches die Gräfin beſeelt, als ſie den Roul vom Selbſtmord rettet. Beide ſind von der Hingebung des Heldenmuthes erfüllt, von dem Wunſche durchglüht, ein erhabenes Weſen durch Preisgeben ihres eigenen Selbſt zu ſchützen, durchdrungen von einer Aufopferungs-Sehnſucht, welche nicht geſtillt werden kann durch kampf- und leidlos verlebte Tage. In Beiden rührt uns die Form, welche in ihnen den edelſten Trieben des Menſchen gegeben iſt, kraft welcher ſie den Schmerz allen beneideten Schätzen und Glücksgütern dieſer Erde vorziehen, zu einem Cultus der Leiden erzogen werden, von tiefem Mitgefühl für die Verirrungen der Leidenſchaften erfüllt, als ſichtbare Engel auf Erden wandeln.

Eine weſentliche Verſchiedenheit beſteht jedoch zwiſchen der Heldin des deutſchen Poeten und der des franzöſiſchen Romancier. Erſtere hat Reinheit und Jungfräulichkeit in Verhältniſſen bewahrt, welche ihr erlaubten, über ihr Geſchick zu verfügen, ohne eine Pflicht zu verletzen. Der deutſche Poet hat nur die Perſonificirung eines edlen Enthuſiasmus, einer heiligen Selbſtverleugnung im Auge, nicht aber die Schilderung der Feſſeln, durch welche die Geſellſchaft dieſe Gefühle hemmt, deren oft vergebens die edelſten Naturen ſich zu entledigen ſtreben und dann als Opfer des ungelöſten Problems zu Grunde gehen, welches in ſtarren oft noch fruchtloſern als ſchmerzlichen und ſchwierigen Pflichten einerſeits, andererſeits in erſtrebter Verwirklichung eines Ideals von Liebe und Aufopferung, ſich ihnen entgegenſtellt. In dem Werk des deutſchen Poeten iſt Senta's Extaſe der Glanzpunkt. Sein Streben war, die magnetiſche Gewalt, die faſt myſtiſche Anziehung, die Vorboten dieſes Berufs zum Tode, dieſer Miſſion zur Großthat zu ſchildern. Der Romancier, der ſeine Aufgabe daran knüpfte, gewiſſe erhabene Gefühle in dem Zuſtand eiternder Wunden und der Schwindſüchtigkeit darzuſtellen in welche die Geſellſchaft ſie verſetzt, der ſein weites Bereich durch eine Art pathologiſcher Unterſuchung aller Formen vergrößerte in welchen unſere Leidenſchaften unſäglichen Qualen unterzogen werden, konnte die edelmüthige Frau, die von einem faden reizloſen Leben im Vorgefühl des Glückes ſich abwendet, welches ihr aus eigener Vernichtung zum Heile einer bedeutenden Individualität erblühen würde, nur als einen Gegenſtand der Analyſe, des Secirens betrachten. Wagner wählt für ſeine Heldin, die er mit der holdeſten Anmuth ziert, phantaſtiſchen Spielraum. Es iſt ein junges Mädchen, die nichts weiß von der Welt, wie wir ſie unter dem Ausdruck Große Welt verſtehen. Aufgewachſen auf jenen nordiſchen Küſten, hat ſie nicht einmal eine Ahnung von ihr. Tochter des Seemanns und des maleriſchen Norwegens, von großartigen Naturſcenen umgeben, vertieft in deren andächtige Betrachtung, umgeben von einfachen ernſten Sitten, während der Gefahr, welcher die Ihrigen täglich trotzen, mit dem Gedanken des Todes vertraut gemacht, und ſo die Triebfedern ihrer Seele in beſtändiger Thätigkeit erhaltend, erſcheint ſie wie ein Nordlicht in der Nacht unſerer Trauer und Wüſteneien. Gegenüber dieſem gleich einer Bergblume aufgeblühten Geſchöpf, finden wir bei Balzac eine große Dame, eine Frau von Welt, welche in gemachtem Medium geboren, auf künſtlich bereitetem Boden erwachſen, von Säften genährt die ihrer Natur fremd, von falſchen Sonnen beſchienen, von ſpirituoſem Gebräu benetzt, in Treibhausatmoſphäre cultivirt, im erſten Aufkeimen zugeſtutzt, ſeit dem erſten Erblühen in immergährenderes Terrain verſetzt wurde. Wagner geſtaltet ſein Sujet nicht allein ernſt, ſondern tragiſch. Ein ſchmerzenvolles Leben wird nur durch das Opfer eines ſegensreichen getröſtet und verklärt. Balzac ſtellt denſelben Gegenſtand mit einem Lächeln dar, deſſen Ironie ſchon aus dem Titel ſeines Buches klar wird. Er vergißt aber das in demſelben enthaltene Epigramm, ſobald er ſeine Heldin ſchildert und erſt aus dem Schluß des Buches verſteht man den Sinn jenes Titels. Neugier und Uebermuth, Schwäche und Unterwerfung ſind die Züge einer gefallenen Tochter Eva's.

Wohl iſt es wahr, es giebt Frauen, welche auf die Welt geſendet ſcheinen, um zu ſühnen, was Jene verbrochen; aber zur Entwickelung ihrer Fähigkeiten bedarf es einer anderen Erziehung als die Welt und beſonders die große Welt ihren Frauen von der Wiege bis zum Grabe angedeihen läßt und welche die ſtärkſten Naturen für die Fehler Evens ſolidariſch verantwortlich macht, den Keim von Tugenden erſtickt, welche ſie emporheben konnten. Man geſteht es ſich nicht ohne

ein trübes Gefühl der Gebrechlichkeiten unſerer beſten Eigenſchaften ein, daß wenn Senta, ſtatt auf den Ufern eines Fiord in jenen einſamen Zonen unſeres Globus, umgeben von dem impoſanten Schauſpiel einer wilden Natur, die niedergehalten iſt von der Majeſtät und Tyrannei eines Climas, welches Reif und Eis nur auszubrüten ſcheint, um alle Glut in die Herzen der Menſchen zu bannen, geboren und erzogen wäre, um einem jungen Mann hohen Standes die Hand zu reichen, deſſen Leben in Salonſueceß und Müßiggang ſich theilte, dann gewiß auch ſie jene Energie des Willens, welche Großes bewirkt, eingebüßt, und die Worte Hamlet's „Frailty thy name is woman", oder den Titel des beſprochenen Buches auf's Neue gerechtfertigt hätte. Jede große göttliche Miſſion hat ihren Oelberg, hat eine Stunde der Schmach und des Todes zu beſtehen vor dem Moment der Himmelfahrt und Apotheoſe. Es iſt ſchwer, wenn nicht unmöglich, die zu dieſer Stunde nöthige Selbſtſtändigkeit, den Aufſchwung, die Feſtigkeit und Beſtändigkeit ſich zu erhalten, wenn man nur von blendendem Luxus umgeben und in der Unruhe gelebt hat, in welche wir durch die Forderungen und Beobachtung deſſen verſetzt werden, was die Welt Ehre, Rang, Würde, Etikette nennt. Es iſt dabei noch zu verwundern, wie viel Kraft und Lebensfähigkeit den edlen Beſtrebungen mancher weiblichen Naturen innewohnt, daß ſie in ſolcher Umgebung nicht gänzlich erloſchen ſind, den edlen Keim wenn auch geſchwächt, doch immer noch erkennen laſſen. Wenn auch aus noch ſo verſchiedenen Ständen und ſo verſchieden in ihrem Weſen, läßt ſich die elegant gebildete, fein erzogene Pariſerin mit dem zart-kräftigen Kinde des Nordens vergleichen, da ſie beide einem ähnlichen Impulſe gehorchen. Dieſe zwei Frauenbilder gehören demſelben Typus an; wir ſehen in der einen die ideale Vollendung dieſes Typus, in der anderen wird er durch die Wirklichkeit entſtellt. Das Schickſal der erſten ſchwebt uns vor als ein Ideal, welchem alle edlen Herzen Wirklichkeit verleihen möchten, das der zweiten als Wirklichkeit, welche uns oft eines Ideals unfähig macht.

Balzac hat ſein großes Talent der Beobachtung des menſchlichen Herzens bis auf die unmerklichſten Regungen gewidmet, wie ſie von dem thatſächlichen Zuſtand unſerer Geſellſchaft beſtimmt werden, der in den hohen Regionen aller Länder des civiliſirten Europa faſt identiſch iſt. Er wollte bis ins kleinſte Detail die Bilder verführeriſche Ueppigkeit und verſteckter Gefahren gewiſſer tropiſcher Zonen ſchildern, den ſtrengen Froſt anderer, die bleiche, ſchmächtige Grazie jener gemäßigteren Himmelsſtriche, welche die holländiſchen Maler mit ſo gewiſſenhafter Genauigkeit nachbildeten, deren Kunſtgeheimniß er abgelauſcht zu haben ſcheint. Aber indem er die chromatiſche Scala aller Leidenſchaften und Erregungen durchläuft, läßt er uns nicht den abſoluten vollen richtigen Klang jeder einzelnen Note hören. Er läßt ſie uns nur in einem durch die tauſend zugleich erklingenden Töne eines verſtimmten Orcheſters wahrnehmen, inmitten deſſen ſie ertönen. Dieſe Nothwendigkeit der Aufgabe, welche er ſich geſtellt und durch reichhaltige dichteriſche Thätigkeit ſo glänzend gelöſt hat, vermag der Vergleichung ſeiner Charaktere, mit denen welche die Poeten einzig zu dem Zwecke ſchaffen, die Empfindungen in ihrer urſprünglichen Form, in ihrem angebornen Weſen zu ſchildern, ein beſonderes Intereſſe zu verleihen.

Wir verhehlen uns doch das Mißliche der gezogenen Parallele nicht. Wagners Opern ſind noch nicht der Gegenſtand conventioneller Bewunderung, ſie ſind noch nicht officiell importirt in das himmliſche Reich der high fashion, ſie haben die aus Befürchtungen für den Beuten, zum Schutz gegen barbariſche Ueberfälle errichtete Mauer noch nicht durchbrochen. Geleſen und ſtudirt werden ſie vorzugsweiſe nur von Künſtlern und Denkern, welche aus Gleichgültigkeit oder Gehirnſtolz unbekannt mit den Regionen bleiben, welchen die Gräfinnen Vandeneſſe entſproſſen. Und wenn ſie aus flüchtiger Leſeluſt Balzac's Buch aufſchlagen, wird ihnen die photographiſche Treue des Bildes kaum auffallen, ſie werden nicht veranlaßt darüber nachzuſinnen, wie die hier ſich kreuzenden Elemente, einige Formunterſchiede abgerechnet, ſich genau ſo in allen Schichten unſerer Geſellſchaft wiederfinden und daß in ihren niedrigſten Sphären eine ungewöhnliche, anormale, zum Aeußerſten fähige kühne Hingebung, meiſtens durch analoge Motive erregt und gehemmt wird. Begegnen wir nicht in allen Regionen unſrer Geſellſchaft Charakteren, die mit edlem Ehrgeiz und ſchwärmeriſchem Hochſinn nach dem Schönen ſtreben, vor den Schwierigkeiten des Erreichens aber zurückſchrecken? Die in's Leben getretene Erſcheinung des Schönen entzückt uns, wie uns das Kunſtwerk entzückt, um aber im Leben und Kunſt das Schöne zu ſchaffen, muß man den Contact mit dem rauhen Material nicht ſcheuen. Doch fordern wir von der Welt nicht mehr, als ſie zu geben vermag, und begnügen wir uns ſtatt anderer Wirklichkeit damit, wenn ſie ihre flüchtige Bewunderung, ihre leere Sympathie dem Ideal zuzuwenden geruht. Was kümmert ſich auch die Kunſt in ihrer hohen Wirklichkeit um das Scheinideal der Welt, was fragt ſie im Beſitz ihres herrlichen Ideals nach der öden, kümmerlichen Wirklichkeit! —

Aus Baden-Baden.

Etwas Naturschwärmerei. — Patriotische Phantasien. — Recensenten-Lob. — Kainsgedanken. — Concertleiden in der haute volée. — Die Syrene von Baden-Baden. — Musik im Kiosque. — Lachner und Wagner! — Einheimische Künstler. — Gäste. — Saison-Concert. — de Lagrange und Alboni. — Gardoni, Vivier, Batta, Goßmann, Seligmann. — Karlsruher Oper.

Wenn man in den Sommermonaten irgend eine europäische Künstlergröße zu sehen, zu hören oder zu sprechen wünscht, und man weiß nicht genau, in welchem Wendekreise der Stern des Nordens oder Südens sich gerade aufhält — so kann man gar nicht fehl gehen, wenn man sich zu Anfang August nach Baden-Baden begiebt. Dort ist die gesuchte Künstlergröße entweder bereits angekommen, oder wird jedenfalls erwartet, sei es nun zur Kur, zur Erholung, zum Spiel, zum Concert, oder wenigstens um auf der Durchreise sich dem Volk zu zeigen. In dieser, wie in so vieler anderen Hinsicht, ist Baden-Baden wirklich einzig in seiner Art, und verdient mit Recht den stolzen Namen der „Krone aller Bäder".

Dürfte ich doch von der herrlichen Natur sprechen, die hier unter einem Klima, welches an südlichere Breiten erinnert, in bezaubernder Lieblichkeit sich entfaltet! Dürfte ich Ihnen das paradiesische Thal schildern mit seinem üppigen Pflanzenwuchs und den graziösen Bergformen, in zauberhafter, immer wechselnder Beleuchtung. Dürfte ich erzählen von den römischen Ruinen und Altären; von den mittelalterlichen Burgen, Schlössern und Klöstern; von den Wasserfällen und Bergseen; von dem imposanten Panorama des köstlichen Rheinthals! Ich würde das weit lieber und mit mehr Begeisterung unternehmen, als ich Ihnen von den Menschen berichten kann, die im Grunde doch überall dieselben sind. Aber in unserer musikalischen Zeitung müßten sich meine Naturschwärmereien lächerlich genug ausnehmen. — Sprechen wir also von der „haute volée" von der „Saison". — Nur die eine Versicherung nehmen Sie noch hin, daß, mit Ausnahme des Siebengebirges und natürlich mit Ausnahme Tyrols und des Salzkammerguts, ich keinen Ort in Deutschland kenne, der alle Reize der deutschen Naturschönheiten so concentrirt in sich vereinigt, wie Baden-Baden.

Und nun bedenken Sie, daß dieses kleine deutsche Paradies in den Monaten Juli bis September Alles concentrirt, was nicht nur Deutschland, sondern Europa an Glanz, Schönheit, Reichthum, Ruhm und Ehrgeiz besitzt; daß hier in jeder Saison ein wahrer deutscher Fürstencongreß sich bildet; daß hier der Pariser Diplomat und Banquier, der englische Lord, der deutsche Standesherr, der kosmopolitische Künstler, wie die Pariser Lorette sich ihr jährliches Rendezvous geben, um sich im Spiel zu „erholen", oder Sommermoden zu präsentiren und Eroberungen zu machen, um zu verführen oder verführt zu werden, um Geld zu verdienen oder Geld todtzuschlagen — und dann wundern Sie sich noch, daß ich alljährlich, wenn der August heranrückt, der süßen Gewohnheit des Daseins folge, den Journalistenstaub von den Füßen schüttle, und als höchst stiller Beobachter und einsamer Schwärmer mich in Baden-Baden „wiederfinde". — —

Ich habe nun schon eben so lange Baden-Baden im Sommer heimgesucht, als Jacob um die Rahel diente. Sie werden mir daher auf's Wort glauben, daß ich den Ort so ziemlich genau kenne. Ich schwankte diesmal zwischen der Münchener Industrieausstellung, und dem Rotterdamer oder Schweizer Musikfest, und das Ende alles Schwankens war — daß ich auf dem Schloßberg in Baden-Baden eines schönen Abends aus meinem, alljährlich von mir bewohnten Zimmer auf die glänzend erleuchtete, wogende und summende Promenade herniederblickte, und mich freute, daß ich nun wieder da war! Das ist wohl das beste Lob, was ein Recensent spenden kann. An anderen Orten wäre Viel zu hören und zu berichten gewesen — hier giebt es Gottlob! nur Wenig zu kritisiren und gar Nichts zu polemisiren. Hier darf man einmal Mensch sein, und kann den Recensenten zu Hause lassen. Schon darum ist Baden-Baden ein irdisches Paradies.

An Künstlern und Journalisten fehlt es hier wahrlich nicht! Aber sie leben so einträchtiglich neben einander, wie die ersten Menschen, ehe sie in den Apfel der Zeitungs-Erkenntniß gebissen hatten. Zuweilen zuckt wohl so Etwas wie ein Concertgedanke durch die unbefangensten Seelen. Aber derartige Kainsgedanken nehmen doch immer einen recht friedlichen Ausgang. Der Eingang ist allerdings schwieriger, weil man die fünf Frankenstücke nicht sparen darf, wenn man sich hier einen „Kunstgenuß" erkaufen will.

Die vornehme Welt will Nichts billig haben. Ein wohlfeiler Genuß hat sogleich das Vorurtheil gegen sich, daß er, weil er Jedem zugänglich ist, jedenfalls nicht „fein" ist. Deshalb darf hier Niemand ein Concert unternehmen, wo das Entrée billiger als fünf Frank für nummerirte, und zehn Frank für nummerirte Plätze wäre. Sie werden ausrufen — das sei ja ein wahres Eldorado für Virtuosen! — Wie man es nimmt. — Nur Künstler ersten Rufes (ich sage nicht ersten Ranges) können bei solchen Entrée-Verhältnissen auf einen vollen Saal rechnen — und vor leeren Bänken zu spielen ist bekanntlich kein Vergnügen. Kosten hat

der Concertgeber allerdings wenig. Denn Benazet, der König von Baden, vulgo Spielpächter genannt, giebt Saal und Beleuchtung umsonst, und zeichnet noch außerdem, zur Unterstützung der „Kunst", stets eine sehr bedeutende Anzahl Billets zum vollen Eintrittspreis. Dafür macht er aber die Bedingung, daß das Entrée nie billiger angesetzt wird, als die fashion verlangt — und außerdem hat der Concertgeber noch das Privatvergnügen, auf die von Benazet gezeichneten Billets die Phalanx der Pariser Loretten und Badener Croupiers, welche Benazet während der ganzen Saison unterhält, im ersten Rang erscheinen zu sehen. Der unbefangene Fremde merkt freilich nicht, in welcher Gesellschaft er den Concertgenuß absitzt. Aber wer die Mystères de Bade-Bade kennt, der wird von seinem Concert-Appetit hier gründlich geheilt, sollte er überhaupt dieser Kur noch bedürfen.

Das Concertpublikum ist unter uns gesagt, auch abgesehen von Loretten und Croupiers, hier schauderhaft. So etwas von Blasirtheit und Arroganz ist mir noch nicht vorgekommen. Aber dafür sind wir auch in der Metropole der Bäder, wo das Publikum aus ganz Europa zusammenströmt, welches alle Genüsse des Lebens schon bis zum Ueberdruß ausgekostet hat, welches von Nichts mehr erwärmt, überrascht oder gar begeistert wird, d. h. die Crême der Gesellschaft, die weder deutsch ist, noch thut, als wenn sie nur deutsch verstände. In einem Concertsaal, wo man nur französische, englische, italienische, polnische und russische Idiome durcheinander parliren hört — was soll da deutsche Musik! — Im vorigen Jahre unternahmen Ernst, Ehrlich und Seeligmann classische Kammermusikſoiréen. Das war eine schöne Speculation! Nach der zweiten Soirée schloß man den Cyclus „wegen eingetretener Hindernisse". Unter die „Hindernisse" gehörten unter Anderen auch Monsieur Arban und Signor Cavallini, die im „Kiosque" sich gratis hören ließen, und italienische Arien und Polkas sangen — nämlich auf dem Cornet à piston und auf der Clarinette.

Cornet à piston ist nämlich hier das Lieblings-Instrument. Deshalb ist Monsieur Arban aus Paris — der sich komischer Weise „Professeur à piston" nennen läßt — der Löwe des Tages, so lange ich zurückdenken kann. Der Mann ist zu beneiden! Er bläst nun schon seit sieben Jahren alljährlich dieselben Arien aus „Norma" und „Sonnambula", und es gelingt ihm noch immer nicht, aus der Mode zu kommen! — Arban ist die Syrene von Baden-Baden. Wenn er Sonntags, vor einigen tausend Menschen im großen Conversationssaal sich hören läßt, und die guten Leute aus der Provinz, die nur Sonntags mit dem Extrazug nach Baden kommen, mit seinen Cadenzen und Trillern so düpirt, daß ihnen Mund und Nase offen steht — dann ist die wahre Ernte für die Spielbank. Denn wenn der „Professeur à piston" den letzten Ton ausgesäuselt oder ausgeschmettert hat — was soll das Publikum in der Pause machen, bis er wieder bläst? Man geht zum Roulette, und sieht eine Weile bescheiden zu. Aber das Rad wirbelt so dämonisch, die Kugel rollt so leicht und graziös, das Gold blitzt so zauberisch — daß der arme Badegast, noch halb betäubt vom Trompetengeschmetter, geblendet vom Lichtglanz, verblüfft durch die Gleichgültigkeit, mit der die „Vornehmen" Hunderte verspielen, der Versuchung nicht länger widerstehen kann. Er greift in die Börse, sucht seine sauer ersparten Gulden zusammen und — spielt solange, bis Monsieur Arban das Trompetensignal giebt, daß Roulette und Croupiers wieder zehn Minuten Pause haben. Unterdeß hat der arme Sonntagsspieler seine Gulden ja längst verspielt! Dafür ist er aber auch in „nobler Gesellschaft" gewesen, und hat die Syrene von Baden-Baden umsonst gehört! — — —

An anderweitigen Gratis-Musikgenüssen fehlt es auch nicht. Das Badeorchester unter Direction von Eychler — einem gebornen Sachsen — spielt täglich drei Mal, früh, Nachmittags und Abends von sieben bis neun Uhr. Sonntags im großen Conversationssaal, in der Woche im „Kiosque", auf deutsch „im Freien". Eychler ist ein guter Sachse, aber ein höchst mittelmäßiger Musiker vom alten Schlag. Für das Badepublikum dirigirt er eben hinlänglich gut genug. Seine Programme sehen ebenso aus, wie die von anderen Bade- und Garten-Orchestern, so bunt wie eine Narrenjacke, und so zusammengeflickt wie ein Bettlermantel. Zuweilen nimmt er einen „höheren Aufschwung", und giebt etwas „Classisches" zum Besten, — aber es ist auch darnach. Neulich spielte er die C-Moll-Symphonie von Beethoven, deren letzten Satz er im Programm als „Scherzo und Rondo" bezeichnete. Trotz seiner angebornen Antipathie gegen Berlioz und Wagner (ersteren hält er alles Ernstes für verrückt) hat er doch in dieser Saison in den sauren Apfel gebissen, und die Ouvertüre zum „Tannhäuser" und den Brautzug aus „Lohengrün" (so stand im Programm) heruntergeorgelt. Ich mußte lachen über diese Tannhäuser-Ouvertüre. So gespielt muß sie allerdings der haute volée höchst mystische Begriffe von Wagner beibringen, ungefähr so verworren, als die Begriffe sind, die Hr. Eychler selbst von Wagner haben mag. Doch wie gesagt, hier ist Alles einerlei. Strauß' neuester Walzer schlug Wagner glänzend aus dem Felde.

Und nun erst, wenn die Oestreicher-Musik aus Rastatt kommt! Sobald diese (allwöchentlich einmal)

sich im „Kiosque“ hören läßt, ist im Umkreis einer Stunde kein leerer Stuhl für schweres Geld zu haben. Es ist Mode, zu den „Oestreichern“ zu gehen — und hier hat die Mode insofern vollkommen Recht, als das östreichische Regimentsorchester in der That eine Präcision und Eleganz im Vortrag und eine Reinheit im Ton entwickelt, die ich manchem Stadt-Orchester wünschen möchte. Was diese Söhne Böhmens spielen, darnach darf man freilich nicht fragen, denn ihre Programme sind mitunter haarsträubend — aber Wie sie spielen ist bewundernswerth, und ich bedaure jedesmal, daß diese vortrefflichen Kräfte nicht besseren d. h. künstlerischen Zwecken dienen können. Allerdings ist sehr die Frage, ob sie das auch könnten. —

An einen anderen Abend der Woche giebt die Badische Regimentsmusik regelmäßig ein Concert. Auch dieses Orchester ist weit besser als das Eychler'sche, erreicht aber die Vollendung in der Ausführung der Oestreicher nicht. Dagegen zeichnet sich die Badische Musik durch weit bessere Programme aus. Darnach fragt aber das Publikum nicht, und die Oestreicher bleiben Mode, auf Kosten der Badener, welche bei Weitem weniger besucht werden. Wer kann aber auch in Baden mit Verdi und Strauß concurriren! — Benazet thut übrigens das Mögliche, um sein einheimisches Bade-Orchester zu heben. Ich habe gehört, daß er einen neuen Dirigenten sucht, und will nicht versäumen, darauf Reflectirende aufmerksam zu machen. Benazet soll bei Hühnerfürst in Dresden angefragt haben, ob er in Baden während der Saison spielen wolle. Diese Requisition wäre allerdings sehr annehmbar, denn Hühnerfürst paßte in mehr als einer Hinsicht vortrefflich für Baden. Er soll aber 4000 Franc für die Saison verlangt haben, eine Forderung, die für die obwaltenden Verhältnisse freilich zu hoch ist, aber beweist, wie gut sich Hühnerfürst mit seinem Orchester in Dresden befinden muß.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 8ten September trug Hr. J. A. van Eyken aus Rotterdam, ein früherer Schüler des hiesigen Conservatoriums, vor einem eingeladenen Publikum in der Thomaskirche mehrere Orgel-Compositionen vor, unter diesen auch eine Sonate (Nr. 2) eigener Composition. Er bewährte sich dabei als ein tüchtiger Organist, der mit Leichtigkeit bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden vermag und auch mit Geist und Verständniß vorträgt. Was uns bei Hrn. van Eyken's Spiel zu wünschen übrig schien, wäre ein wenig mehr Ruhe; namentlich trat dieser Mangel in dem letzten Satze der ersten Mendelssohn'schen Orgelsonate, in den Bach'schen Compositionen (Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und Präludium und Fuge in H-Moll) und theilweise auch in der den Schluß bildenden großen Doppelfuge über den Namen Bach von R. Schumann hervor. Die Sonate des Hrn. van Eyken ist ein an schönen Motiven reiches, gut gearbeitetes Werk, das nur etwas zu viel Pianofortestellen enthielt und im Ganzen der eigentlichen Kirchlichkeit entbehrte. Doch lassen sich diese Ausstellungen auch bei der Sonate Mendelssohn's und noch mehr bei dem Andante in E-Dur von Gade machen, welches letztere Werk als ein sehr ansprechendes und musikalisch werthvolles — Salonstück erschien, dessen einziger Fehler nur der ist, daß es für die Orgel geschrieben. Von der imponirendsten und nachhaltigsten Wirkung war die Schumann'sche Doppelfuge, namentlich in ihrem ersten Theil. F. G.

Meißen. Am 3ten September kam im Meißner Dom das Requiem von Mozart zur Aufführung. Außer dem Stadtmusikchor und vielen Dilettanten wirkten mehrere Mitglieder der königl. sächs. Hofkapelle darin mit. — Frl. Rey aus Dresden ließ sich zum ersten Mal nach der Landestrauer im Stadttheater zu Meißen hören. Sie sang die große Arie aus „Ernani“ und Lieder am Pianoforte. Der königl. Hofopernsänger Hr. Abiger sang die Seneschall-Arie aus „Johann von Paris“ und den „Deserteur“. An demselben Abend trat auch B. Davison daselbst in „Dr. Robin“ auf. Das ausgezeichnete Künstlerpaar ward von dem übervollen Haus mit Blumen und Beifall überschüttet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Musikdir. Mosewius aus Breslau war in Leipzig anwesend.

Anna Zerr, die von Amerika zurückgekehrt ist, und sich zunächst nach Baden-Baden begeben hatte, beabsichtet eine Kunstreise durch Deutschland, um auf den hervorragensten Bühnen zu gastiren.

Pischek sang wieder einmal in Frankfurt a. M.

In Hamburg betrat eine Schülerin der Cornet, Frl. Hotm, zum ersten Mal die Bühne. Sie ist eine geborene Hamburgerin, und wählte zum ersten Debüt die Amazili in Spohr's „Jessonda“, eine Wahl, die ihrem Geschmack alle Ehre macht. Die Aufnahme des Publikums war eine förmlich enthusiastische. Die Debütantin soll sich nicht nur durch eine frische und jugendlich kräftige Stimme und eine vortreffliche musikalische Bildung auszeichnen, sondern auch eine, für eine Anfängerin überraschende Gewandheit im Spiel entfaltet haben.

Frl. Carotine Mayer hat am 1sten September die Leipziger Bühne verlassen, an welcher sie sechs Jahre als erste

Sängerin engagirt war. Frl. Mayer will überhaupt die Bühne gänzlich verlaſſen, gedenkt aber in Leipzig zu bleiben und ſich dem Concertgeſange zu widmen.

Frl. Schwarzbach vom Hoftheater in München gab ſechs Gaſtrollen in Hannover.

Der Tenoriſt Roger wurde in Baden-Baden, wo er bis jetzt noch niemals geſungen hat, zu einem Concert erwartet. — Die Clavierſpielerin Arabella Goddard iſt jetzt dort die Löwin des Tages.

Der bisherige Dirigent der Concerte des Cäcilien-Vereins in Paris, Seghers, hat die Direction niedergelegt, ein Schritt, den man ſchon früher befürchtete, und der eine Folge von Zerwürfniſſen im Comité des Vereines ſein ſoll. Seghers hat große Verdienſte um die Verbreitung der deutſchen Muſik in Paris, er führte Mendelsſohn, Gade, Schumann, ꝛc. in ihren Ouvertüren und Symphonien zuerſt in Paris ein, und wirkte überhaupt als Dirigent der Cäcilien-Concerte ſo erfolgreich, daß ſein Rücktritt von den deutſchen Künſtlern in Paris und von dem jungen hoffnungsvollen Componiſten Frankreichs allgemein bedauert wird, denen er noch beſonders ein Beförderer und Unterſtützer in ihren künſtleriſchen Beſtrebungen war. — Ein früherer Orcheſter-Dirigent der italieniſchen Oper Barbereau wird Seghers Direction übernehmen und iſt bereits an ſeine Stelle getreten.

Perrin, der Director der „Opéra comique“ in Paris, hat auch das „Théatre lyrique“ übernommen, ſo daß künftig beide muſikaliſche Bühnen unter einer Leitung ſtehen. — Ein gewagtes Unternehmen, welches noch ſelten zum guten Ende geführt hat, da eine Bühne auf Koſten der anderen faſt immer vorzugsweiſe vom Director protegirt wird. Das Schickſal der „vereinigten Theater“ in Hamburg liefert den neueſten Commentar dazu.

Die „Lumlys von England“, die HH. Cramer, Beale und Comp.“ welche in Concerten und Opern „machen“ und die Sänger, Sängerinnen und Virtuoſen „en gros“ kaufen, haben jetzt folgendes Unternehmen im Gange. Sie haben zehn Schlachtopfer — darunter die Damen Cruvelli, Marai und Cotti, die HH. Lucheſi, Tamberlik, ꝛc. und Hrn. Kapellmeiſter Bruneck als „Conductor“ — engagirt, reiſen mit ihnen in den Provinzen Englands ſeit Ende Auguſt umher, und veranſtalten Concerte und Opern je nach Bedürfniß und Umſtänden. In Shrewsbury wurde mit den Concerten der Anfang gemacht; dann ging es nach Manchester; dann nach Liverpool; dann wieder nach Manchester zu ſechs Opern-Vorſtellungen, u. ſ. f. — Dieſe Herrlichkeit dauert aber nur bis Ende September. Dann wird die ganze Geſellſchaft (Mitglieder der Londoner italieniſchen Oper, die ſehr zeitig geſchloſſen wurde) abgedankt, und eine zweite Serie kommt an die Reihe. — Neun weitere Schlachtopfer, darunter Mad. Novello, Hr. Sims-Reeves, ein Pianiſt Hatton und ein Hr. Land als „Conductor“ ſind für die Monate October und November engagirt, um diesmal zur Abwechſelung Oratorien und Concerte in den Provinzen, ganz nach dem Belieben der HH. Cramer, Beale und Comp., zu veranſtalten. — Dieſe moderne Seelenverkäuferei hat in der That eine bewundernswürdige Höhe der Ausbildung erreicht, und bezeichnet die gegenwärtigen, ſpeciell die engliſchen Kunſtzuſtände, auf das Treffendſte! —

William Maſon aus Boſton, welcher zwei Jahre lang Schüler von Liſzt war und Ende Juni dieſes Jahres Weimar verließ, um über England in ſein Vaterland zurückzukehren, iſt Anfang Auguſt in New-York angekommen. Die amerikaniſchen Blätter in Boſton und New-York begrüßen ihn mit großer Theilnahme, ja mit Enthuſiasmus und ſehen mit Spannung ſeinen Concerten entgegen. — W. Maſon wird am 1ſten October ſeine Concerte beginnen, und zwar zunächſt in ſeiner Vaterſtadt Boſton, worüber Boſton ſehr glücklich iſt. Ein Boſtoner Journal nennt Maſon mit Stolz „our Boston boy“ (unſeren Boſtoner Jungen) und erklärt ihn ſchon pränumerando für „einen der beſten Pianiſten in der Welt“. — Das iſt doch noch geſunder Enthuſiasmus!

Der Pianiſt Leopold v. Meyer ſoll von einem amerikaniſchen Concertunternehmer die Offerte erhalten haben, für 60000 Dollars in Amerika ein Jahr lang zu concertiren — wie oft, wiſſen wir nicht, doch ſollr Meyer in jedem Concert nur zwei Piècen zu ſpielen haben.

Clara Novello wird eine Kunſtreiſe durch Amerika baldigſt antreten. Sie iſt durch Ullmann, den letzten Agenten der Sontag, dazu engagirt worden.

Der Pianiſt Gockel concertirt jetzt mit dem Violiniſten Paul Julien und einer Sängerin Miß Durand im Innern der Vereinigten Staaten.

Muſikfeſte, Aufführungen. Am 27ſten und 28ſten Auguſt fand in Mainz ein Muſikfeſt ſtatt, an welchem die Geſangvereine von Mainz, Frankfurt, Wiesbaden, Offenbach ꝛc. Theil nahmen. In der „Fruchthalle“ wurden Schneider's „Weltgericht“ und Berthovn's Feſt-Ouvertüre Op. 124 aufgeführt; in den neuen Anlagen ließen ſich ſodann die Liedertafeln und Muſikchöre hören. Am zweiten Feſttage wurde eine Sängerfahrt nach Neuſtadt an der Hardt unternommen. Die nicht unbedeutende Einnahme des großen Concertes ward für die Hinterlaſſenen Fr. Schneider's beſtimmt.

In Erfurt gab der dortige Concert-Verein, zur Feier ſeines 25jährigen Beſtehens, ein großes Concert, unter Leitung des Muſikdir. Ketſchau. Die F-Dur-Symphonie von Beethovn, und die Feſt-Ouvertüre von Fr. Schneider bildeten die hervorragenſten Nummern des Programmes.

Neue und neueinſtudirte Opern. Das Teatro Pagliano in Florenz kündigt an, daß es im Laufe der nächſten Saiſon, die jetzt im Herbſt beginnt, nur drei Opern geben werde, nämlich eine neue Oper von Verdi, „Il Viscardello“, ferner „Il Trovatore“ deſſelben Componiſten, und „Ermelinda“ von Battiſta. — Man bekommt bei einer ſolchen muſikaliſchen Ausſicht große Sehnſucht, nach jenem geſegneten Lande zu ziehen, wo die Citronen blühen! —

Die neue Oper des Hofcapellmeister J. J. Bott in Cassel „Der Unbekannte" (Text vom Baritonisten Biberhofer) hat in Cassel großen Erfolg gehabt.

Auszeichnungen, Beförderungen. G. Donizetti, der Bruder des Componisten, und Generalmusikdirector der türkischen Armee in Constantinopel, hat den Megidie-Orden vierter Classe vom Sultan erhalten.

Musikalische Novitäten. Von Mozart's „Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott" ist eine neue Ausgabe bei Breitkopf und Härtel erschienen. Es ist dies dasselbe Quintett, welches auch als Octett (für Streichquartett und Blasquartett) unter Mozart's Namen erschienen ist. — Man hat darüber gestritten, welche Ausgabe Original, und welche Arrangement sei. Doch dürfte jetzt als constatirt gelten, daß das Pianoforte-Quintett die Original-Composition sei. Diese Annahme wird durch die auffallend vorwiegende, virtuose, und nicht im Charakter eines Quartettes liegende Behandlung der ersten Violine, gegenüber der höchst untergeordneten Behandlung der übrigen Quartettstimmen, sowie dadurch begründet, daß der ersten Violine im Octett Figuren ꝛc. zugetheilt sind, die offenbar dem Clavier entlehnt wurden, und für die Geige ebenso unbequem als wirkungslos sind.

Ein junger Amerikaner, W. H. Fry in New-York, hat eine Harold-Symphonie componirt, die in Amerika und England gewaltigen Spectakel verursacht hat. In England wurde die Symphonie heruntergerissen, nicht etwa, weil sie der Berlioz'schen nicht gleichkommt, sondern weil man im Gegentheil fand, daß der Componist sich nach Berlioz gebildet habe. Amerikanische Blätter erklären die Symphonie für „transcendental". Man kann über den ganzen Streit natürlich nicht eher entscheiden, als bis man das Werk gesehen oder gehört hat. Doch darf man mit Grund annehmen, daß das Urtheil der Engländer ebenso ungerecht, als das Lob der Amerikaner übertrieben sei.

Die „deutsche Tonhalle" in Mannheim hat in diesem Jahre noch einen zweiten Preis ausgeschrieben, für eine Symphonie in vier Sätzen für vollständiges (?) Orchester. Der Preis ist 200 Gulden rheinisch. Die Partituren sind bis zum Februar 1855 einzusenden.

Literarische Notizen. Von Otto Wigand's „Jahrbüchern für Wissenschaft und Kunst" ist in rascher Aufeinanderfolge im August und September das vierte und fünfte Heft (zweiten Bandes erstes und zweites Heft) erschienen. An bemerkenswerthen Artikeln über Kunst, mit steter Hinweisung auf die Verwandtschaft der Künste, heben wir in diesen Heften hervor: „Beiträge zur Concert-Reform"; (mit scharfer Polemik gegen das Programmen-Unwesen und einer Kritik der neueren Leistungen der Leipziger Gewandhauscoucerte) „das deutsche Drama, wie es ist und sein wird" (zwei Artikel) und „Wilhelm v. Kaulbach, und die Kunstströmungen der neuen Zeit". — Nach Beendigung des zweiten Bandes, welcher den diesjährigen Cyclus schließen wird, kommen wir auf das Unternehmen ausführlicher zurück. Noch ein anderes ähnliches Unternehmen ist so eben in's Leben getreten. Es sind dies die „Jahrbücher für deutsche Sprache, Literatur und Kunst", herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben und Schade. Das erste Heft, welches erschienen ist, bringt auch einen Aufsatz musikalischen Inhalts.

Von J. Raff's Schrift: die Wagnerfrage, ist so eben der erste Theil erschienen.

Todesfälle. Der italienische Bassist Rossi und noch ein zweites Mitglied der, von der Sontag in Amerika engagirten italienischen Operngesellschaft, sind in Mexico gleichfalls an der Cholera gestorben.

Vermischtes.

Die Pianofortefabrik des Hrn. Julius Blüthner in Leipzig. Diese Fabrik besteht noch kein volles Jahr, leistet aber jetzt schon Vorzügliches, und die daraus hervorgegangenen Instrumente haben daher auch, obschon bei der Kürze der Zeit zunächst nur noch in engeren Kreisen, schnell die Aufmerksamkeit in ungewöhnlichem Grade auf sich gezogen und große Anerkennung gefunden. Hr. Blüthner liefert Salonflügel mit deutscher Mechanik, von sieben Octaven Umfang, Metallplatte mit drei Oberspreizen und eisernem Stimmstock, im Preise von 250—350 Thaler. Ferner Salonflügel mit englischer Mechanik, Metallplatte mit vier Oberspreizen, eisernem Stimmstock und Doppel-Capodaster, im Preise von 300 bis 400 Thaler. Endlich Concertflügel mit englischer Mechanik, Metallplatte mit vier Oberspreizen, eisernem Stimmstock, über den ganzen Stimmstock, Messing-Capodaster, im Preise von 400—500 Thaler. Ref. hatte bis jetzt Gelegenheit, zwei Salonflügel mit deutscher Mechanik kennen zu lernen; ein Concertflügel mit englischer Mechanik befindet sich auf der Ausstellung in München. Diese beiden Salonflügel rechtfertigen vollkommen das oben erwähnte günstige Urtheil. Sie besitzen eine wirklich überraschende Fülle des Tones bei poetischem Charakter desselben, sichere, präcise Spielart bei mehr leichter als schwerer Behandlung. Die Bauart ist außerordentlich solid und das Aeußere geschmackvoll. Was die Spielart betrifft, so ist der leichtere Anschlag nur zu loben, da das vor einer Reihe von Jahren beliebte übermäßig schwere Tractement mit Recht als durchaus unzweckmäßig erkannt worden ist. Wir werden Veranlassung nehmen, noch einmal auf die Leistungen des Hrn. Bl. zurückzukommen, wenn wir seine Concertflügel kennen gelernt haben. Nach den vorliegenden Proben zu urtheilen, nehmen diese Instrumente eine hervorragende Stellung unter den hiesigen Fabrikaten ein, reihen sich überhaupt würdig den vorzüglicheren der vorhandenen Erzeugnisse an. Hierzu kommt, daß Hr. Bl. rastlos bestrebt ist, durchaus Musterhaftes zu leisten. Bekanntlich sind die Instrumente der renommirteren Leipziger Fabriken sehr gesucht, so daß man selten

eine größere Zahl gleichzeitig vorfinden wird, und wir können daher Hrn. Bl. nur einen gleichen Absatz wünschen, der nicht ausbleiben wird, wenn erst seine Leistungen in weiteren Kreisen bekannt geworden sind.

Aus Berlin schreibt man: Die Frage, ob Wagner's „Tannhäuser" auf unserer Bühne erscheinen werde, ist noch immer nicht entschieden; sie steht wie ihre ältere Schwester, die orientalische, mitten in einem wunderlichen Gemisch von Krieg und Unterhandlungen. Zwischen Liszt auf der einen Seite und den Berliner Kapellmeistern, mit dem Intendanten v. Hülsen an der Spitze, auf der andern Seite ist der Krieg offen erklärt; hinter dem Rücken der Kombattanten währen aber die diplomatischen Beziehungen noch fort. Das Ende vom Liede wird sein, daß die Türkei so wenig den Tag ihrer Unabhängigkeit, als der Tannhäuser den seiner Aufführung erleben wird. Kommen wir auch in diesem Winter um die Oper, so müssen geschiedte Eisenbahndirectionen billige Extrazüge, sogenannte „Tannhäuserfahrten" nach solchen Städten veranstalten, welche das Glück genießen, nicht allzuviele — Kapellmeister zu besitzen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

A. G. Ritter, Armonia. Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran. 3ter Band. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr.

— — —, Orphea. Auserlesene Gesänge für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. Liefg. 2. 20 Sgr.

Wir haben bereits beim Erscheinen der ersten Lieferungen dieser beiden sehr werthvollen Sammlungen darauf aufmerksam gemacht. Auch in diesen Fortsetzungen, die größtentheils Opern- und Kirchen-Arien älterer Zeit im Clavierauszug enthalten, zeigt sich eine verständnißvolle Kritik bei der Auswahl des Gegebenen und im Arrangement die geschickte Hand eines gesinnungstüchtigen Künstlers. Der dritte Band der Armonia enthält: Arie aus Orfeo von Graun, Arie aus einem Passions-Oratorium von Ph. Em. Bach, Arie aus dem Stabat mater von Pergolese, das Lied „Abendempfindung" von Mozart um eine kleine Tonstufe tiefer transponirt, Arie aus Belsazar von Händel, Arie aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach und Arie aus einer Passion (von der es unbekannt, welchem Gliede der großen Künstlerfamilie der Bach's sie ihren Ursprung verdankt). In der zweiten Lieferung der Orphea befinden sich: zwei Arien mit vorausgehenden Recitativen aus Belsazar von Händel und Recitativ und Arie aus der J. S. Bach'schen Matthäus-Passion.

Duette, Terzette ꝛc.

Eduard Wenzel, Op. 31. Vier Duette für Sopran und Alt oder Tenor und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Bachmann. Nr. 1 u. 3. à 8 gGr. Nr. 2 u. 4. à 12 gGr.

Die vier Duette heißen: „das verlorene Glück", „das Abendläuten", „der Geist des Abends" und „Frühlingswonne". Etwas Neues und Besonderes sagt der Componist in diesem Werkchen nicht, doch ist das Gegebene ansprechend und gewiß der Mehrzahl der singenden Dilettanten genügend. Ihrer Fassung und Haltung nach möchten wir diese Musikstücke, in denen die beiden Stimmen fast stets in Terzen oder Sexten gehen, lieber zweistimmige Lieder als Duette nennen. Das Pianoforte verhält sich nur begleitend und geht wenig über die hergebrachten Figuren hinaus.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Ludwig Erk, Zwei Weihnachtsliedlein aus dem Munde des Volks. Fünfstimmig für den gemischten Chor (Sopran, 2 Alte, Tenor und Baß). Berlin, Schlesinger. 8 Sgr. netto.

Es sind hier die beiden bekannten Volkslieder: „Stille Nacht, heilige Nacht" und „Schlaf wohl, Du Himmelsknabe Du" mit Geschick und Geschmack fünfstimmig bearbeitet und in dieser Form kleineren Gesangskreisen zu empfehlen.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage

von ***Jos. Aibl*** *in München.*

Brunner, C. T., Op. 274. Divertiss. s. d. motifs fav. de l'Opéra: Il Barbiere di Seviglia de Rossini, p. Piano à 4 mains. 25 Ngr.

Hamm, J. V., Münchener Industrie-Ausst.-Marsch f. türk. Musik. Part. 15 Ngr.

———, Derselbe f. Orchester. Stimmen. 20 Ngr.

———, Derselbe f. Pianof. 10 Ngr.

———, Münch. Ind.-Ausst.-Polka-Mazurka f. Pianoforte. 5 Ngr.

———, Münch. Ind.-Ausst.-Polka f. Pianof. 5 Ngr.

Liste, A., Sehnsucht nach dem Rigi. Lied f. 1 Singst. mit Begl. des Pianof. od. Guit. nebst 1 obl. Flöte von T. Böhm. Neue Ausgabe. 7½ Ngr.

Pianoforte-Scala, oder Tonleiter aller Dur- und Molltonarten. Neue Ausg. 5 Ngr.

Rode, Kreutzer, Baillot, Violinschule. Neue Ausg. 2 Thlr. 10 Ngr.

Sammlung von Ouverturen, einger. f. 8-, 12—15stimm. Orch.:

22. Cherubini, Les deux journées. 1 Thlr. 20 Ngr.

24. Boieldieu, La dame blanche. 1 Thlr. 25 Ngr.

Speidel, W., Op. 9. 4 Lieder mit Begl. des Pianof. 15 Ngr.

Strauss, F., Les Adieux. Romance p. Cor avec acc. de Piano. Edit. nouv. 20 Ngr.

Wanner, Ch., Op. 7. Nocturne pour Piano. Edit. nouv. 12½ Ngr.

Zech, L., Op. 5. Souvenir de Guido et Ginevra p. Cornet à pist. av. acc. de Piano. Edit. nouv. 10 Ngr.

Führer, Rob., 6 kurze u. leichte Landmessen sammt Offertorien f. Sopran, Alt, Bass, 2 Viol., Contrabass u. Orgel nebst 2 Hörnern zu willk. Verstärk. No. 4 in F. — No. 5 in B. — No. 6 in Es. à 1 Thlr. 10 Ngr.

———, 4 Wintermessen f. 4 Singst., 2 Viol., Bass u. Orgel. No. 2 in G. — No. 3 in D. — No. 4 in B. à 1 Thlr. 10 Ngr.

———, 2 Missae breves a 4 vocibus, 2 Violinis, Viola, Organo et Violonc. No. 1 in C. — No. 2 in A. à 1 Thlr. 15 Ngr.

Neue Musikalien,

welche im Verlage von ***G. Müller*** in Rudolstadt zu höchst billigen Preisen erschienen sind.

Gesangbibliothek. Eine Sammlung ausgewählter Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

No. 16. *Krell, R.,* Fröhliche Fahrt. „O glücklich, wer zum Liebchen zieht", Op. 10. 3 Sgr.

No. 17. *Müller, Fr.,* Erinnerung. „Erinnerung du lieblich Kraut", Op. 71. 3 Sgr.

No. 18. *Hermann, N.,* „Ich bin nun einmal so", Op. 6. 3 Sgr.

No. 19. *Krell, R.,* Fischers Abendlied. „Da drüben am Ufer", Op. 11. 3 Sgr.

No. 20. *Müller, Fr.,* „Wo poch' ich an?", Op. 72. 3 Sgr.

No. 21. *Müller, Fr.,* „Der Fels hat Edelsteine", Op. 73. 5 Sgr.

Haessner, H., 12 Mode-Tänze für 7- bis 11stimmiges Orchester, Op. 6. 1 Rthlr.

———, Dieselben für Pianoforte. 12 Sgr.

———, 3 Polka. „Neujahrs-, Adolphinen- und Antonien-Polka" für Pianof., Op. 7. 7½ Sgr.

———, 6 leichte Tänze für Pianoforte, der fröhlichen Jugend gewidmet, Op. 8. 7½ Sgr.

Müller, Fr., Stille Liebe. Polka für Pianoforte, Op. 74. 5 Sgr.

Peinemann, A., 3 Märsche für Pianoforte, Op. 5. 6 Sgr.

———, 6 Mode-Tänze für Pianoforte, Op. 6. 7½ Sgr.

———, Prinz Georg-Marsch für Pianoforte, Op. 7. 3 Sgr.

Die Herren Musiklehrer erlauben wir uns besonders aufmerksam zu machen auf das ganz vorzügliche Schulwerk:

Salomon Burkhardt,

Theoretisch-practische Elementar-Clavier-Schule für Kinder mit 100 kleinen Uebungsstücken.

Op 71. Preis 1 Thlr.

Verlag von ***C. F. Kahnt*** *in Leipzig.*

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 13.** Den 22. September 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Wagner's Fliegender Holländer. — Aus Baden-Baden (Schluß). — Kleine Zeitung. Tagesgeschichte.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

II.

Senta, wenn auch eine der herrlichsten Frauenprofile die je die Kunst gebar, oder die Poesie schilderte, ist dennoch wie Gretchen, wie Medora oder Gelnar, wie Ophelia und Desdemona nicht die Hauptfigur dieser Tragödie. Die Dichter haben die richtige Proportion der Verhältnisse beobachtet, indem sie die weiblichen Gestalten in dem Schatten, den hohe Helden auf sie werfen, gelassen haben, sie durch die Erhabenheit des Gegenstandes ihrer Liebe veredelnd. In Wagner's Bild ist es der Holländer der das ganze Interesse auf sich lenkt. Das unheimliche Licht, welches Alles so trübe beleuchtet, strahlt aus seinem Antlitz. Seinetwegen ist das ganze Kunstwerk geschaffen. Er tritt auch vor Allen hervor und schon in der Ouvertüre hören wir gleichsam eine Erzählung seiner qualvollen Leiden, wir vernehmen seine dumpfe Stimme aus der Ferne, und sein trostlos ruhiger Blick scheint in starrer Verzweiflung die Dämmerung zu durchzucken.

Das instrumentale Drama beginnt mit dem Motiv, welches den auf dem Holländer lastenden Fluch bezeichnet. Dieß einige Tacte lange, mehr rhythmische als melodische Motiv bewegt sich ausschließlich auf Tonica und Dominante ohne Terz und macht so den Eindruck eines mit Zucken des Blitzes erblickten Schattens, dessen Geberde uns in der Erinnerung bleibt. Das Ohr nimmt die Wiederkehr dieser Phrase jedesmal wie eine flüchtig hingeworfene Skizze des Geisterschiffs und seines finstern Capitäns auf. Sie kehrt durch verschiedene Klangfarben modificirt im Verlauf der ganzen Oper, in ihren drängendsten Momenten, wieder. Hier im Anfang der Ouvertüre verleiht ihr ein Unisono von Fagott und Hörnern den Charakter unstillbaren Trübsinns. Ein Tremolo der Geigen in den hohen Lagen, ebenfalls auf Tonica und Dominante ohne Terz gehalten, malt die bewegte Fluth und entrückt unsere Phantasie alsbald ins offene Meer. Dieß Tremolo wird vom sechsten Tact an durch chromatisches Auf- und Abwogen der Celli und Violen verstärkt. Es sind Wellen, die aus dem Abgrunde tauchend die kampftrotzigen Stirn zur Schwelle des

Himmels emporheben. Die langgezogenen Töne der Blasinstrumente schwellen an gleich Wogenfelsen, die in ungemessenem Diameter riesig sich ausdehnen, sich langsam aufrichten von schneeigem Schaum bedeckt und deren Gipfel dann hinabstürzen, wie Kuppen weißer Sandberge. Nun rast der Sturm, die Windsbraut stöhnt, es heult der Orkan. Von chromatischen Staken begleitet erscheint das erste Motiv wieder, aber bald zertheilt es sich in einzelne Signale, in Nothrufe, die immer ferner verhallen. In ihrem Decrescendo schließt dieß erste Bild gleichsam ein Expositionsact des Instrumentaldramas. Die Erinnerung an dasselbe drängt sich uns im zweiten Act wieder auf, wenn Senta das unselige Loos des Capitäns erzählt.

Der stürmischen Einleitung folgt eine innig zarte melodische Phrase. Wir hören den Engel der Barmherzigkeit, wie er mitleidsvoll dem Verdammten die Hoffnung verkündet, die wie ein Goldfaden um eisernes Räderwerk sich um sein Mißgeschick windet. Von Senta's Lippen tönt später diese Melodie in der Ballade des zweiten Actes:

„Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden"

Darauf entringen sich Klagelaute den Hörnern gleich den letzten Seufzern weichenden Grams. Die Posaunen spielen einen abwärts gehenden Passus welcher im ersten Act wiederkehrt, wenn das Geisterschiff die rothen Segel einrefft um an der Küste zu landen, an welcher es seine gespenstige Fahrt beenden soll. Das erste Motiv tritt nun wieder vollständig auf; es zeigt uns den finsteren Helden selbst, der jetzt zum erstenmal zu uns redet. Unbeweglich an den Mast gelehnt, mißt er mit kaltem Auge die wogende Ebene, die hinter seinem Schiffe zurückbleibt. Die scharfwehenden Morgenwinde sind seine Vertrauten; ihnen klagt er sein Loos, wie einst jener kühne Titan den ihn umringenden Okeaniden. An sein Schiff wie an einen schwimmenden Kaukasus gefesselt, singt der neue Prometheus in klagendem Monolog die Melodie vor sich hin, welche das Hauptmoment der großen Arie in der dritten Scene des ersten Actes bildet und deren musikalische Redegewalt den wermuthgefüllten Hauch der schwermüthigsten Poesie durch die Tiefe ihrer Melancholie zu besiegen vermöchte. Die ersten Violinen, Flöten und Oboen declamiren folgende Verse:

Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
Stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab,
Doch ach, den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
Trieb mein Schiff ich zum Klippengrund,
Doch ach — mein Grab, es schloß sich nicht! —

Diese Klänge voll unheilbarer Verzweiflung werden durch beängstigende Unruhe unterbrochen. Es folgt ein wie durch wirklichen und bildlichen Sturm hervorgebrachtes, ungeheuer anschwellendes Crescendo, als wenn die Stürme der Seele mit ihren furchtbaren Zerrüttungen siegesgewiß die Katastrophen der Natur zum Wettkampf entböten. Das schon im Anfang vernommene Toben der zürnenden Wogen wird heftiger wie unter der Last verdoppelter Wuth. Alle Zornausbrüche der Sturmesgewalten und der schmerzgebeugten Seele streiten in betäubendem Getöse, in heiserem Lärm, in schrillenden Schauern und tollem Geheul, in dissonirendem Kampfgeschrei gegeneinander. Dumpfe Klänge, wirre Stimmen tönen aus gähnenden Meeresschlünden, als wenn der Erdball gleich dem Thon in der Glut sich spaltete, als wenn der Weltenbau aufprasselte wie frisches Holz das die Flammenzunge leckt. Bergschwer rollt der Donner gleich einer entsetzlichen Drohung, wie ein Todesgedanke zuckt der Blitz indem er seine Furchen zieht in den dunklen Wolken und mit rascher Züchtigung keckaufgeschlagene Augenlider geißelt. Der Wetterschlag trifft wie ein Pulvergewölb, als wollte er die Erzhallen des Himmels sprengen. Da schwillt und steigt ein Leviathan, die Woge; da überstürzt sie die andere, reitet sie wie ein Roß, und wie beutelechzende, getäuschte Alligatoren balgen sich beide, schließen mit gellendem Zähneklappern die klaffenden Rachen und tauchen dann nieder in den speichelgelben, giftigen, lymphatischen Schaum, der um ihre Leichen spült, aus dem sie dann wieder aufleben, neu sich bilden und aufrichten als grausige Vertilger.

Angesichts dieser Schrecknisse und Kämpfe, unter dem Knirschen des Eisenwerks und dem Krachen wurmstichiger Balken bleibt der Holländer unverändert und sieht mit trübem Lächeln auf die entsetzliche Verheerung des Sturmes, — die nur ein Abbild seiner innern Qualen — denn er weiß nur zu sicher, daß sein Schiff ewig ein Spielball dämonischer Gewalten sein wird, ohne von den Legionen von Gefahren die es umringen, jemals zerstört zu werden. Er ruft mit René: „So erhebt Euch endlich, ersehnte Stürme, die Ihr mich hinübertragt in die Regionen eines andern Lebens!" Wir sehen ihn auf seinem unverwüstlichen Bord langsam umherwandeln. „Er fühlt nicht Regen noch Schneegestöber, nicht den Wind, der in seinem Haupthaar wühlt. Er sieht den Mond die Wolken furchen, wie ein bleiches Schiff, das auf den Wogen steuert, während das Leben in seiner Brust verdoppelt sich regt und weltenschöpferische Kraft in ihm auflodert." Beim Anhören dieser symphonischen Tonflöße der Bläser, dieses Strudels von Tönen, den jedoch ein mysteriöser Rhythmus zu cadenziren, in einer Art undefinirbarer Harmonie zu erhalten scheint, fühlt man wie wohlthuend für hoffnungslos Leidende das Rasen der Elemente sein kann, ja wie Jene es verlangend

ſuchen mögen denen die Ruhe nur Angſt und Beklommenheit bietet; man verſteht das Bedürfniß Derer, für welche kein Wechſel mehr möglich iſt, heißes Verlangen, verſpottete Hoffnungen, nutzloſes Sehnen, Wünſche die verzehrend an den Eingeweiden nagen, durch die Betrachtung ewigen Wechſels zu täuſchen; man verſteht, welche ſchmerzliche Erleichterung es ihnen gewähren mag, das Aechzen des Verzagens, den Aufſchrei ſengender Schmerzen von der gigantiſchen Begleitung übertönt zu hören, welche die Stöße nächtigen Sturmwindes dazu anſtimmen.

Nach ſiebzig Takten eines grandioſen, phantaſtiſchen, in kühnen Zügen wie al fresco gemalten Fortiſſimo hört man näher und näher einen jener Rhythmen ertönen, mit welchen Matroſen gewöhnlich ihr Manöver zu begleiten pflegen. Derſelbe kehrt im erſten Act wieder, wenn der Kauffahrer ſeine Anker auswirft und einzieht. In der Ouvertüre folgt dieſem Rhythmus ein ſcharfmarkirter, fröhlicher Geſang, den unſere Einbildung der Mannſchaft eines Schiffes zuſchreibt, welches arglos in dem unheilbringenden Fahrwaſſer des Holländers ſegelt, ohne deſſen verderbliche Nähe zu ahnen. Es iſt das Lied der Matroſen eines norwegiſchen Schiffes und ſtellt hier in ſchlagendem Contraſt die Behaglichkeit des Lebens, die Geringfügigkeit ſeiner Mühen und Sorgen, der troſtloſen Verzweiflung eines Geſchickes gegenüber, das mit dem Siegel des Verderbens gezeichnet iſt. Hie und da taucht ein Echo der Sentaphraſe auf, als wollte es dieſem Chaos der Zerſtörung entrinnen, wo Abgründe ſich öffnen und ſchließen, Wogenhügel ſich erheben und niederſtürzen, Meerſäulen in tollem Wirbel ſich drehen, wo ſchlingernd und ſtampfend das Schiff bald Steuerbord bald Backbord gen Himmel kehrt, jetzt auf der Leeſeite einherſchleift, jetzt auf die Windſeite umgeſchlagen wird, jetzt wieder wie in Eiderdunen in flammende Wellen verſinkt, flammend von den Strahlen einer wie in ein blutriefendes Leichentuch ſich bettenden Sonne, dann wieder zur Höhe emporſchnellt wie die Lava eines Wogenvulkans. Dumpftoſend und gährend dauert der Fluthenkampf fort, während die Sentaphraſe verloren umherirrt, verfolgt, verſtoßen, aber ausdauernd und beharrlich wiederkehrend, wie ein Engel des Lichtes deſſen Flug gehemmt iſt von feindlichen Winden, böſen Leidenſchaften, deſſen Fittige an Schiffsmaſten ſchlagen die mit beſchleunigten Pendelſchwingungen die Lüfte durchſchneiden, der erſchöpft niederſinkt auf Felſenriffe die der unverwundbare Kiel des Schiffes ſtreift. Aber ſtets aufs Neue erhebt ſich wieder der himmliſche Bote wunderbar geheilt und geſtärkt, wenn auch ſchmerzensbleich und ruhelos. Er entfaltet aufs Neue ſeine von Licht und buntfarbigem Schaum glänzenden Schwingen denen bitteres Naß entrieſelt, bitter wie die Thränen mit denen es gemiſcht iſt. — Das Verdammungsmotiv kehrt in ſeiner ganzen Intenſität wieder. Immer noch iſt das Schiff ungeſchadet. Der alte Ocean ſieht ſtaunend wie ein Menſchenmachwerk ſeinem gefräßigen Zahn, ſeinen zerfleiſchenden Klauen Widerſtand leiſtet. Es fährt, fährt und fährt dahin auf den Wogen, die es mit ſchäumender Geduld tragen, betroffen ſich unterjocht zu ſehen, ſie, die ihr Entſcheidungsrecht über Leben oder Tod, Entrinnen oder Untergang ſo unerbittlich üben. Feſt und ſicher, ein niedergeſchlagener Sieger, zieht das Geiſterſchiff ſeine Bahn. Verſtört blickt es auf unempfangene Wunden. Und iſt es nicht zum fühlenden Weſen geworden? verſteht es nicht wie eines Kriegers Roß den Ruf ſeines Gebieters? Theilt es nicht ſeinen tiefen Unmuth, ſeine düſtere Stimmung, iſt es nicht von ſeinem Weſen erfüllt und trägt nicht ſeine Haltung das Gepräge deſſelben? Seht, wie majeſtätiſch und melancholiſch gleitet es dahin und jetzt wieder gebeugt, wie ein leidender Menſch! Schlaff, wie ein nachläſſig umgeworfener Purpur hängen die Segel vom großen Maſt hernieder; wie loſe angehefteten Schmuck erblickt man andere ungleich eingerefft an den Raaſtangen, die verglüht ſind am Blitzſtrahl, aber ganz und heil wie ſie das Werft verließen, und die, horizontal ruhend, Nadeln gleichen welche unaufhörlich ewige Tage weben aus Fäden, die von heimlich vergoſſenen Thränen feucht ſind. Müde der Laſt ſeines Bugſpriets trägt das Schiff ſein gleich einem Einhorn geziertes Haupt; es ſtrauchelt leiſe von Zeit zu Zeit ähnlich einem Menſchen, der mehr von Galle als wie von Wein trunken iſt. Das ſchwarze Takelwerk iſt wie ein Trauerflor über das den ganzen Körper deckende dunkle Kleid geworfen, und als wollte ſie den Tod herbeiwinken, flattert, ein unſeliges Zeichen vernichtungsgierigen Lebens, die Trauerflagge, die bald wie der geſpaltene Pfeil einer Schlangenzunge ihre Spitzen entrollt, bald am Maſt niederduckt, wie ein im Hinterhalt auf Beute lauerndes Reptil. — So durchſchifft der Holländer die Wogen, als eine heftige Exploſion, wie von jähem, raſendem Wellenſchlag, mit einem Stoß, der es endlich erſchüttert, das Schiff vorwärts treibt und auf verhängnißvoller Klippe es feſthält. Plötzliches Schweigen tritt ein; ringsum herrſchen Angſt und Betäubung. Da ſtürmen wie tauſend befiederte Pfeile die Violinen in Septimengängen hinauf! Die Melodie der Ballade leuchtet, flimmert, tritt hervor und nähert ſich — ein glänzendes Meteor. Der neue Finalrhythmus, von dem ſie jetzt getragen erſcheint, iſt derſelbe, welcher in der Oper Senta's Worte begleitet:

„Ich ſel's, die dich durch ihre Treu erlöſe,
„Mög' Gottes Engel mich dir zeigen —
„Durch mich ſollſt du das Heil erreichen",

und welcher am Ende der Oper wieder aufgenommen wird, wenn uns die Schlußapotheose den Holländer und seinen Rettungsengel der Meeresfluth entstiegen in der Glorie des Himmels zeigt.

Das Tempo, in welchem dieser musikalische Gedanke zuerst auftritt, verleiht ihm den Charakter elegischer Klage, unendlichen Mitleids und Erbarmens; der spätere, heroische und glühende Rhythmus aber wandelt ihn in eine Art Siegesfanfare, in einen Hymnus des Jauchzens und Frohlockens. Man könnte eine gewisse Analogie in der Peroration dieser Ouvertüre mit der zum Freischütz bemerken, in welcher ebenfalls das Motiv aus Agathens großer Liebesarie mit beschleunigtem Rhythmus wieder aufgenommen wird, als ob zum Preis und zur Vergötterung der Liebe Strahlen des Lichts in eine von Sternen besetzte Krone geflochten würden.

Diese Ouvertüre wird gemäß ihres Inhalts und ihrer Form eine so verhältnißmäßig rasche Popularität nicht erlangen, sie wird nicht so leicht anerkannt, ihre Bedeutung nicht so schnell erfaßt werden, als es mit der Tannhäuserouvertüre und der Introduction zum Lohengrin der Fall sein mochte. Indessen ist dieß düstere Gemälde mit seinen stark tockirten Farben und seltsam geschnittenen Conturen, seinen dichten Finsterniſſen und unheimlichen Blitzen, mit seinem peinigenden, gepreßten Gefühlsausdruck, wohl kaum ein minderes Meisterstück. Welch ein erschütterndes Schauspiel aber entrollt sich darin vor unseren Augen! Rings Alles zerschellend und zersplitternd! Zuckungen der Natur und des verzweifelnden Herzens! Stürmende Wogen, stürmende Leidenschaften, dumpfgrollende Donner und Verwünschungen, empörte Fluth und empörte Seele, Zischen des Orkans und grimmes Zischen des Hohnes. So schwebt ein Unglücklicher inmitten der Schrecken hoffnungsloser Schmerzen gleich dem Schiff, das ein Spielball der Meerstürme dahinfliegt. Die festgezimmerte Fregatte trotzt doch der Wuth der Elemente; auch die Energie männlichen Muthes vermag sich zu stemmen gegen die Stöße des Schicksals.

Die Kritik der Zeitgenossen mißt eines Künstlers Talent zu oft nach dem Maße der Sympathien, welche die in seinen Werken ausgesprochenen Anschauungen, die darin gezeichneten Bilder unmittelbar für sich haben, wie denn auch ihr Erfolg manchmal größtentheils von denselben abhängt. Wird dieß Wohlwollen für ein Werk nicht alsbald geweckt, so finden sich selten hie und da Menschen von hinlänglicher Aufrichtigkeit und Gewissenhaftigkeit, um schüchtern ein Wort zu Gunsten solcher Compositionen zu wagen. Diese bleiben dann einer Art Quarantaine unterworfen, weil sie aus einer dem Publikum zur Zeit nicht geläufigen Gefühlsrichtung hervorgehen. Ehe nicht irgend ein Nebenumstand, sei es die plötzliche Liebhaberei eines berühmten Sängers, sei es ein ungewöhnlicher scenischer Effect, das Publikum geduldiger und geneigter stimmt, tritt selten ein Vertheidiger auf, um noch nicht anerkannten Werken Geltung zu verschaffen. Es wäre aber gerechter, wenn die kleine Zahl wahrhafter Kenner, solcher, die fähig sind, den Werth eines Kunstwerkes zu beurtheilen, ohne dabei seine mehr oder minder günstige Aufnahme zu berücksichtigen, ihre Kräfte vereinigten und, indem sie jene Barken, die mit günstigem Fahrwind dahinsegeln, ihrem guten Glück überließen, selbst wenn sie werthvolle Dinge an Bord haben sollten, diejenigen in Gang zu bringen suchten, die durch ein Zusammentreffen hindernder Umstände gehemmt sind. Für solche ist der Künstler nicht verantwortlich zu machen; er kommt leicht in den Fall, besonders wenn er in seinem Schaffen höherer Eingebung Folge leistet, in der Wahl seiner Stoffe nicht mit der augenblicklichen Geschmacksrichtung übereinzustimmen, seinen Werken nicht die Eindrücke zu verleihen, die man gerade zur Zeit im Kunstwerk sucht. Die Stoffe drängen sich seinem Geist auf als das unabwendbare natürliche Product seines Daseins, seiner Leidenschaften, Freuden und Schmerzen. Er bestimmt nicht selber das Medium, inmitten dessen er geboren wird, noch auch die originelle Tendenz seines Genies; so ist es ihm auch nicht vorbehalten, über die aus dem zufälligen Zusammentreffen Beider in seinem Geist erblühenden Formen zu entscheiden. Die Werke der Poeten und Künstler müssen eine Folgerung der vollen Ganzheit ihres Wesens sein. Und wehe denen unter ihnen, die absichtsvoll einen vorgenommenen Zweck, ein vorbedachtes System verfolgen, sich mehr von Berechnung als ihrem Instinkt leiten lassen, der sie auf den einzig richtigen Weg zur Darstellung von Scenen und Gefühlen führen würde, die ihrem Naturell und Geiste am glücklichsten entsprechen! Besonders in Betreff dramatischer Werke, wenn die Muse den poetischen Künstler zu Gesängen begeistert, deren Ton den ersten Hörern nicht schmeichelt, die aber nichts destoweniger den Meister erkennen lassen, ist es Sache der Künstler, der Collegen, seien sie nun glücklicher oder minder begabt als er, zu seinem Gunsten alles Gewicht ihres Urtheils in die Wagschale der Meinung zu legen, all' ihre zusammenwirkenden Bemühungen zu vereinen, um solchen Werken das Lob angedeihen zu lassen zu welchem sie verpflichten, sie an das volle Licht des Tages zu ziehen wohin sie gehören.

Wenn nicht gerade eine vorübergehende literarische Periode sich vorzugsweise zur Darstellung von Charakteren und Schauspielen von gesteigerter Gewaltsamkeit hinneigt, wird die Schilderung solcher immer der Gefahr ausgesetzt sein, die Menge eher unheimlich zu berühren als zu ergreifen, und das um so mächtiger die

ihnen innewohnende Tragweite iſt. Der Menge fehlt die Fähigkeit, alsbald aus den Stürmen, die die Natur oder die menſchliche Seele durchwehen, das Schöne herauszufühlen. Ihr behagen beſſer die verziehenden Gewitter mit fernem Grollen des Donners und leiſem Wetterleuchten; daß nur nicht der Blitzſtrahl irgend eine heilige Eiche zerſchmettere, oder die überſchwellende Waſſerfluth Tempel und friedliche Menſchenwohnungen vom Boden wegſpüle, Saatfelder verheere und die Trümmer grüner Wieſen ſammt liebeheimlichen Büſchen und zierlich überhängendem Rebengeländer mit fortſchwemme! Die Menge liebt nur ein Scheinbild der Gefahr zu ſchauen, ein Scheinbild der Leidenſchaft, ihr genügt ein Scheinbild des Leides, ſie giebt ſich auch mit einem Scheinbild der Freude zufrieden. Er aber, Wagner, iſt im Gegentheil weder der Poet noch der Maler von Scheinbildern, ihm widerſtreben die Halbheiten und Mitteltinten, halbe Situationen und Charaktere, und in der Anlage ſeines Fliegenden Holländers iſt er ſchroffer und weitgehender verfahren, als in ſeinen anderen Productionen. Er hat ſich innerlich identificirt mit dieſem Menſchen, dem das Daſein eine Züchtigung geworden iſt, der, zum Leben verdammt, den Tod herbeiſehnt, ihn heraufbeſchwört, wie ein geliebtes Weſen, wie einen Gott; dem der Tod Wolluſt, Seligkeit ſein würde. Sproſſe auf Sproſſe der myſtiſchen Leiter iſt er hinabgeſtiegen, die in die Tiefe des jähen Schlundes führt, dem jene Wolluſt entſprießt, in dem jene Seligkeit winkt. Er hat ſeine endloſe Leere durchmeſſen, ſein tiefes Dunkel durchforſcht, ſeine eiſigen Schauer haben ihn angeweht, er hat ſeine unausſprechliche Trauer erfaßt. Er hat ausgeſprochen, was ſein Geiſt dort erlebt, was ſein Herz vernommen, was ſeine Sinne empfunden. Und ſeine Accente wurden wehſchreiend, ſeine Färbung livide, ſein Mitleid grenzenlos, brennend ſeine Thränen und gepreßt ſeine Rede. Nicht den Schatten blos des holländiſchen Kapitäns rief er herauf. Seine bis zur Fühlloſigkeit gepeinigte, bis zur Gleichgültigkeit erſchlaffte Seele ließ er wieder aufleben, der die Tage gleich den Wellen eines vergifteten Stromes vorüberrauſchen, die gleich Lara ſchweigt, gequält iſt wie Manfred, hochmüthig wie ein Verbrecher, ſtill duldend gleich einem Opfer. Seit Byron hat kein Poet ein ſo bleiches Phantom in ſo düſterer Nacht aufgerichtet, aus deſſen verglühten Augenſternen erloſchene Blicke niedergleiten, um deſſen todesbleiche Lippen ein ſchmerzliches Lächeln zuckt, deſſen kühne Stirne ſchmerzensmüde ſich neigt, der ſtets eine edle, ſtolze Haltung bewahrt wenn unter der Geißel der Qualen gebrochen ſein Leib der eigenen Laſt erliegen will, der Großmuth und Seelenſtärke in einem Uebermaß der Leiden bewährt. Nur wer ſich mit der düſteren Gefühlshoheit zu durchdringen vermag die aus dem langen Monolog des Capitäns im erſten Act zu uns ſpricht, wer die edle Beſchaffenheit des durch neuaufglimmende Geduld gezähmten, verzehrenden Ungeſtüms erkennt, wird aus dem Anhören der Ouvertüre zum Fliegenden Holländer und der Oper ſelbſt die Poeſie dieſer Scenen erfaſſen, deren Kataſtrophen ſo fürchterlich ſind, mögen ſie auf Meeren oder in Herzen wüthen, in denen alle Schauer der Angſt und alle Schrecken des Todes angehäuft ſind, den der Menſch herbeifleht, um endlich Vernichtung zu koſten. Aber höhniſch flieht der Tod vor ihm, eine zu lockende Beute ſeines Ehrgeizes, ein zu reicher Schatz für ſeine Begierden, eine zu hohe Liebe für ſein Elend, ein zu ſicheres Heilmittel gegen ſeine unzähligen Uebel, ein zu baldiges Ende ſeines unvermeidlichen Geſchickes. Betrachte man die ſymphoniſche Einleitung als ein Wiedergeben des erhabenen Schauſpieles eines Sturmes auf offener See oder als die dramatiſche Schilderung einer mit gewaltigen, unerhörten Leiden kämpfenden Seele, in beiden Fällen wird man von einer Bewegung ergriffen ſein, von der alle Fibern des Herzens erbeben, wenn ſie anders dieſes Erbebens fähig ſind.

Es würde Wagner nicht genügen, gewiſſe Perſonen vor uns auftreten zu laſſen, uns dieſe oder jene Situation auf der Bühne zu zeigen, die man ruhig betrachten und kalt beurtheilen könnte. Ein ſolches Verfahren wäre ſeiner leidenſchaftlichen Natur im höchſten Grade antipathiſch; dieſe ſucht die Triebfedern ihrer Leidenſchaften in den höchſten Gefühlsregionen auf, die nur Wenige äußerlich kennen, während noch Wenigere in ihnen zu Hauſe ſind, die nur ganz vereinzelte Auserwählte darzuſtellen vermögen. Er iſt nicht der Dichter der Menge, welche nur ſinnliche Erinnerungen aus dem Theater mit nach Hauſe nimmt, an denen keine erſchütternde Bewegung, keine bleibenden Eindrücke haften. Er iſt auch nicht der Dichter jenes Publikums, welches durch ſchneidende Contraſte, unerwartete Vorfälle, plumpe Kunſtgriffe ſich gern zu flüchtiger Rührung hinreißen läßt. Er verlangt Gemüthsbildung von ſeinen Zuhörern; ſie müſſen eines tiefen Blickes in das leidende Herz fähig ſein, alle ſeine innern Ereigniſſe durchſchauen. Wer da geht, eine große Oper zu *ſehen*, um von leichten Melodien die Krumen mit nach Hauſe zu nehmen wie ein guter Bourgeois Bonbons von einem Galadiner, wer gern leichtfertige Thränen um geringen Anlaß vergießt, kann ſich in Wagner's Opern nur langweilen, wie er ſich übrigens auch beim Leſen Byrons oder Dante's langweilen würde. Glücklicherweiſe lieſt man dieſe Werke nicht öffentlich und es iſt die Sache des Anſtandes, ihre Kenntniß bei Jedem vorauszuſetzen. Aber Wagner, den das Studiren und Analyſiren ſeiner Werke in ſtiller Kammer gar nicht befriedigt, der durch ſceniſche

Darſtellung die Maſſen der von ihm geſchilderten Gemüthsbewegung theilhaftig zu machen begehrt, verſchmäht bei alledem, in geheimer Verwandtſchaft mit dem Heros der Romantik, die Darſtellung untergeordneter Leidenſchaften und Gefühle. Alle Träger ſeiner dramatiſchen Werke ſind nur gewählte Organiſationen, ausnahmsweiſe Individualitäten. Die von gewöhnlichen Leidenſchaften bewegten Geſtalten, ſo meiſterhaft ſie auch gezeichnet ſein mögen, bilden nur Figuren in den Gruppen um jene Hauptperſonen. Seine mit Vorliebe geſchilderten Helden ſind aus dem feinſten Stoff gebildet, und er ſieht ſich genöthigt, um ſie in ein dieſem Stoff entſprechendes Medium zu verſetzen, die Fähigkeiten der menſchlichen Natur zu überſchreiten und nach Sagen und Legenden des religiöſen und Volksglaubens zu greifen. Der holländiſche Capitän iſt wie Lohengrin dem Tode unzugänglich; Tannhäuſer dringt in unterirdiſche Grotten ein, um in den Armen einer Göttin zu ruhen, und Siegfried, der Götter Sohn, ſchreitet durch ewige Flammen, um eine Walkyre ſein eigen zu nennen. Nicht um pittoreske Effecte zu erzielen, ſtrebt Wagner danach, ſeinen Helden durch äußerliche Eigenſchaften ein Uebernatürliches zu verleihen. Im Gegenſatz zu den Bemühungen ſo mancher Anderen, die Pygmäen ihrer Phantaſie auf Stelzen zu heben, kommen ſeine Schöpfungen ſchon coloſſal zur Welt. Die Sprache, die Unmittelbarkeit ſeiner Charaktere überzeugt uns alsbald, daß er ſie mit einer Innerlichkeit beſeelte, die ſo hoch über dem Mittelſchlag von Gefühlen ſteht, daß eben die Erhabenheit ihres Fühlens und Denkens ihm die Nothwendigkeit aufdrängt, ſie mit wunderbaren Verhältniſſen zu umgeben. Nichtsdeſtoweniger ſagen wir damit nicht, daß ſeine Helden aufhören Menſchen zu ſein, daß ſie nicht mehr menſchlich fühlen und denken. Ihre Seelenbewegungen ſind Allen zugänglich, Wenigen gänzlich unbekannt, nur giebt er ihnen eben das höchſte Maaß, das unſer geiſtiges Auge zu erfaſſen vermag, er ſtellt ſie in eine Region, zu welcher Wenige hinaufreichen.

Iſt es nicht ſo mit allen vollendeten Meiſterwerken? Und um nur ein Beiſpiel der plaſtiſchen Kunſt zu entnehmen, ſtellt der Jupiter des Phidias und die Venus von Milo nicht menſchliche Geſtalten dar? Wer aber möchte ihnen beſtreiten, daß ſie Typen des Uebermenſchlichen ſind? Gehört aber nicht auch wieder die Poeſie eines Phidias dazu, um dieſen Jupiter, dieſen Gott der Götter, in ſeiner ganzen Größe zu begreifen? Als er den Griechen einen Allmächtigen hinſtellte, bekümmerte ſich Phidias wenig, ob nach ihren Mythen eine höhere Macht, das Fatum, ſelbſt über Zeus walte, er dachte nur daran, daß Neid, Zwietracht und alles Böſe nur im Unvermögen ihren Urſprung nehmen, daß die höchſte Güte nur in der höchſten Macht zu erfaſſen ſei, daß aus vollkommenſter Macht die vollkommenſte Güte entſpringe, und daraus die höchſte Macht und vollkommenſte Güte, die vortrefflichſte Weisheit folgen mußte, läßt er auf ſeiner Stirn die Heiterkeit des Allwiſſens thronen, weil vor ſeinen Augen Alles nur Harmonie iſt, ihm kein Blatt aus dem großen Buche der Natur verborgen bleibt, und er in dem gigantiſchen Concert, das in Zeit und Raum ſich vor ihm entfaltet, die Entſtehung und Löſung aller Diſſonanzen erkennt. So vereinigte er mit der Kraft der Umriſſe, mit der Milde, die von dem lächelnden Munde des Gottes thaut, die Weisheit, die hervorſtrahlt aus ſeinen lichtſpendenden Blicken, und man darf ſagen, daß ſein Meißel offenbarender Interpret eines theologiſchen Dogma war. — Muß man nicht eben ein Poet ſein wie der unbekannte Schöpfer der Venus von Milo, um dieſe wunderbare Idealität in ſich aufzunehmen, dieſe Formel höchſter Schönheit, dieſe Verkörperung des Geiſtigen, dieſen vollkommenen Accord einer göttlichen Tonalität, von welcher wir nur hier und da von Ferne einige abgebrochene Intervalle vernehmen. Obgleich ihre Geſtalt das gewöhnliche Maß überſteigt, macht ſie doch nur den Eindruck vollkommener natürlicher Größe. Mit der Ruhe der Unſterblichkeit pulſirt das Leben in ihren Adern; ohne Uebermuth, weil unverwelklich, blüht die Geſundheit in ihr. Von Grazie iſt ihre Bewegung geneigt, wie zur Offenbarung der Liebe. Friedliche Majeſtät herrſcht in ihr, wie in einem geheiligten Tabernakel. Wie die Saiten der Lyra der Meiſterhand harren unter welcher ſie tönen ſollen, ſcheinen ihre Lippen bereit dem Hauch der Begeiſterung zu erbeben. Um ihre Stirne webt erfaſſende Einſicht, ohne daß der ſchöpferiſche Gedanke ſie mit ſeinen geheimnißvollen Linien gefurcht hätte, oder der Wille ſie beſchattete, wie die Stirne des Donnrers Zeus. Senkrecht wie zwei beſeligende Feuerſtröme fallen ihre Blicke, die des Sterblichen Bruſt zermalmen müßten, würden ſie nicht zum ätheriſchen Element, in dem er verklärt ſich wieder findet. In leiſem Beben ruht ihr aufgerolltes Haar, voll von jener Electricität, die die Würze der Schönheit iſt. Aus ihren Armfragmenten ſpricht die Kraft zu feſtumſpannender Umarmung, man fühlt, daß ſie das Geliebte an ihrem Buſen zurückzuhalten vermag, der eine ganze, hohe Welt birgt, einen Urquell erhabener Uebereinſtimmungen, vollkommener und unendlich mannichfaltiger Conſonanzen und räthſelhafter Verbindungen, einen unkörperlichen Urtypus, zu welchem ihre ganze lebendige Erſcheinung nur die durchſichtige Hülle iſt. Elaſtiſch runden ſich ihre Lenden, Zeugen der befruchtungsfähigen Energie der vollkommenen Schön-

heit, die ein unerschaffenes Gleichgewicht ist aller Affirmationen.

Erfüllen diese Meisterwerke unseren Geist nicht mit höheren Vorstellungen, als sie die glänzendste Wirklichkeit unserer Bewunderung zu bieten vermag? Sind sie nicht übermenschliche, übernatürliche Schöpfungen, und ist andererseits wieder etwas in ihnen, was nicht wesentlich menschlich wäre oder außerhalb der Natur läge? So möge denn jede Kunst befugt sein, besondere Typen aufzustellen, welche diesen oder jenen Seelenzustand in einer idealen Abstraction zur Erscheinung bringen, sei es fleckenlose, unverwüstliche Tugend, sei es der in seinem höchsten Ausdruck festgehaltene Schmerz. Solche Verkörperungen sind gleich concentrischen Prismen, welche die ganze Lichtfülle gewisser Strahlen wiederspiegeln, von denen wir sonst nur die Abstufungen einzeln sich folgender Tinten kennen lernten, wie sie auf unsere verschiedenen Individualitäten vertheilt sind. — Die Kunst aber, belehnt nur unter der Bedingung die Phantasie des Menschen mit ihrem schöpferischen Vermögen, daß er ihre Geheimnisse ihr entreiße, ihre Mysterien enthülle. Je höher der Gedanke ist, den der Künstler zu einem idealen Typus nimmt, je höher das Gefühl über der oberflächlichen Fassungskraft der Gewöhnlichkeit steht, so daß sie durch Commentare und Erläuterungen dem Verständniß der Menge näher gerückt werden müssen, um so nothwendiger ist es, Gedanken und Gefühl in eine Form von hervorragender Schönheit und relativer Vollkommenheit zu kleiden.

Trotz der beständigen Umgestaltungen, wie der Wechsel der Zeit und des Orts sie im menschlichen Geist hervorbringen, bleibt das menschliche Herz dasselbe, und es wird dem lebendigen, beredten Ausdruck von Seelenvorgängen, die seiner Natur eigen sind, immer eindrucksfähig sich zuwenden. Es wird niemals unempfänglich werden für poetische oder plastische Meisterwerke, mögen sie auch einer noch so entfernten Vergangenheit, einer noch so verschiedenen Civilisation ihren Ursprung verdanken. Indische Poesie und griechische Kunst rühren noch heute an verwandte Saiten in unserem Innern; sie wecken Gefühle und Ideen, die niemals aussterben. Dann wird es immer die Schönheit der Form, des Styls sein, des herrlichen Körpers, in den der Gedanke sich kleidet, welche ihm Unsterblichkeit verleihen. Nicht dem Wollen des Künstlers, sondern dem, was ihm auszusprechen gelungen ist, trägt die Nachwelt Rechnung. Nur wenn der Gedanke die ergreifende Form gefunden hat, durch die er wie eine Flamme in fehlerfreiem, ungeschwächt glänzendem Krystall leuchtet, wird sein Werk die Grundbedingung langer Lebensfähigkeit in sich schließen. Da die Musik nicht wie die plastischen Künste ein Modell zum Nachahmen hat und sich wie die Architektur in sehr verschiedene Style verzweigt, gleich ihr allen Veränderungen der Schule, der Manier, des Geschmacks unterworfen ist, eben so innig wie sie mit dem Charakter der Nationalitäten zusammenhängt, so läuft sie noch öfter als die Architektur Gefahr, zu erleben, daß ihre Idiome todte Sprachen werden, daß das Verständniß für ihre Formen abhanden kommt, daß ihre geheiligten Hieroglyphen räthselhafte Zeichen bleiben, daß ihre Herrlichkeiten in die Nacht versinken die einer neuen Morgenröthe vorangeht. Dennoch ist es ihr verliehen, im kühnen Flug ihrer großen Meister und Gebieter einen so vollständigen Zusammenhang von Geist und Stoff zu erstreben, daß ihre vollendetsten Monumente ungeachtet aller Veränderungen des Styls die innere Kraft bewahren können, die Eindrücke hervorzubringen, die dem in sie ergossenen Gefühlsinhalt entsprechen, und welche Umgestaltungen auch unsere Kunst im Laufe der Jahre oder Jahrhunderte erfahren wird, welche Modificationen sich auch geltend machen mögen in der Art der Handhabung, Gruppirung, Vereinigung der verschiedenen Elemente die sie bilden, als melodische Gedanken, harmonisches Gewebe, rhythmische Bewegung, unbekannte Klangfarben, neue Modulationen, unerwartete Tonalitäten, so glauben wir, daß Wagner's Werke vermöge der hervorragenden Schönheit und relativen Vollkommenheit der Form, in welche er Gedanken und Gefühl ausprägt, das typische Monument des musikalischen Dramas unserer Epoche, und insbesondere im großen declamatorischen Styl, wie er sich zur Zeit entwickeln konnte, wo der Musik die reichsten instrumentalen und scenischen Hülfsmittel zu Gebot standen, das bedeutendste Geleistete bleiben werden.

Wagner hat nicht allein seinen Rahmen und die Kraft seines Colorits bis zur äußersten Grenze ausgedehnt die unseren Sinnen gesetzt ist, er hat in seinen Dramen so zahlreiche Mittel der Wirkung concentrirt, daß ihre Vereinigung die ganze Gehör-Gefühls- und Auffassungsfähigkeit der aufmerksamsten Zuhörer beansprucht. Aller Instrumentaleffecte, Stimmengruppirungen und Decorationspracht ꝛc. seiner Vorgänger hat er sich bemächtigt und alles dies auf tiefgehende Stoffe verwandt, deren Ausgiebigkeit er vollständig entwickelte. Jedes von den drei in der Reife seines Genius geschaffenen Werken erreicht mit verschiedenen Mitteln und anderen poetischen Hebeln dasselbe. Im Tannhäuser wird der Streit zwischen Gutem und Bösem, zwischen Freiheit und Autorität, Seele und Sinnen, zwischen den beiden Principien die in der Natur und dem Menschen so tief wurzeln daß ihr ewiges Nebeneinanderbestehen wie es auch von Vernunftgründen als unmöglich dargestellt wird immer

wieder dem Geist als das einzig Mögliche erscheint, in so ergreifender Weise geführt, er versetzt das große Problem unseres Daseins dessen Lösung von den Titanen der menschlichen Intelligenz so beharrlich gesucht wird, in so schmerzensreiche Regionen, und greift mit so kühn energischer Hand in die Saiten deren bloße Berührung unserem verwundbaren Innern schon Schmerzen verursacht, daß in dem Maße, als das Drama seine feierlich leidenschaftlichen Entwickelungen entrollt, uns der Athem stockt wie beim Ersteigen hoher Gipfel, und unsere Kräfte der Erschöpfung nahen wenn das Ende voll Trauer und überirdischer Freude eintritt. — Es möchte auf den ersten Blick scheinen, als wenn das Süjet des Lohengrin geringere Wirkungsfähigkeit in sich berge. Wir glauben anfangs diesem Schauspiel von Begebenheiten und Leidenschaften ruhiger beiwohnen zu können, da es nicht wie im Tannhäuser jedem Zuhörer mit einer Art poetischem Apolog seine eigene Geschichte erzählt. Aber der Autor hat hier alle erdenklichen Hülfsmittel der Kunst so verschwenderisch angehäuft, mit solcher Farbenpracht und wieder mit solch hehrer Keuschheit im Colorit, mit solcher Lebensüberfülle von Wahrheit gemalt, daß der anfangs ruhig interessirte Zuschauer sich endlich vollständig vergißt und nur noch in den Wesen lebt, deren Geschicke er vor seinen Augen sich erfüllen sieht. Er erblickt nicht ein Spiegelbild seiner eigenen Leiden, wie im Tannhäuser, aber er muß aller Unabhängigkeit entsagen, er geht ganz in den vor ihm sich bewegenden Gefühlen auf, er empfindet sie lebendig im Innersten und folgt ihrer Entwickelung so angespannt, daß er am Schluß des Dramas ganz erschüttert ist. — Im fliegenden Holländer sehen wir uns in keinem von den oben angeführten beiden Fällen, weder finden wir viel von uns selbst in den handelnden Personen wieder, noch fühlen wir uns durch die gebieterische Magie einer mit feingebildetem Geist verbundenen Kunst gezwungen, unsere Unabhängigkeit aufzugeben. Hier ist aber der Inhalt selbst so tief traurig, der Unglückliche ist von seinem ersten Auftreten an so maßlos elend und thut dies in so düster klagendem Gesange kund, daß wir beim Anhören dieser tragischen Elegie, als Vertraute solcher Leiden, als Zeugen so edel erduldeter Qualen, uns der Thränen nicht erwehren können. Die wenigen Lichtstriche in diesem Sturmbild, die wenigen heiteren Scenen lassen uns allerdings auf Augenblicke zur Ruhe kommen, das Ganze macht aber doch den Eindruck so unheilbarer Schwermuth, daß man am Schluß den Becher derselben bis auf die Hefe geleert zu haben meint.

Aus Baden-Baden.

Etwas Naturschwärmerei. — Patriotische Phantasien. — Recensenten-Lob. — Kainsgedanken. — Concertleiden in der haute volée. — Die Syrene von Baden-Baden. — Musik im Kiosque. — Eychler und Wagner! — Einheimische Künstler. — Gäste. — Saison-Concert. — de Lagrange und Alboni. — Gardoni, Vivier, Batta, Coßmann, Seligmann. — Karlsruher Oper.

(Schluß.)

Bevor wir die fremden, hier anwesenden Künstler mit Concert-Intentionen mustern, wollen wir die einheimischen Künstlergrößen flüchtig besuchen. Baden-Baden besitzt verhältnißmäßig sehr viele Künstler die ihren beständigen Aufenthalt hier haben.

Die Literatur ist am schlechtesten vertreten. Seitdem Lewald — dessen brillante Villa, die längst in fremde Hände übergegangen ist, seinen Namen hier lebendig erhält — mit der „Europa" von hier wegzog, besitzt Baden weder einen Schriftsteller von Ruf, noch ein nennenswerthes Journal. Das ist in der That merkwürdig, und um so mehr zu verwundern, als es an Stoff und Lesern hier nicht fehlen könnte. Die Chezy mit ihrem Sohn und Spindler lebten früher hier, ebenso der russische Dichter Jakowsky und der vortreffliche französische Dichter Clairmont (Ch. E. Gambs). Die beiden Letzteren verbrachten hier ihre letzten Tage, und liegen hier begraben. Auch die beiden deutschen Schriftsteller Robert und Pittschaft (die nur durch Börne's glänzende Polemik verewigt wurden) haben hier ihre Denksteine. Die einheimische Literatur ist also völlig ausgestorben, und der badische Boden scheint dem Nachwuchs nicht günstig zu sein.

Weit besser sieht es mit der bildenden Kunst aus. Götzenberger, der die Fresken in der Trinkhalle (Badische Sagen) gemalt hat, lebte lange Zeit hier. Der vortreffliche Architecturmaler und Alterthumsforscher de Beyer und der Architect Mahler haben Beide sich hier niedergelassen, Letzterer besitzt eine prachtvolle Villa. Der Historienmaler Grund lebt ebenfalls hier als Hofmaler. Der englische Seemaler Rogers und der Kupferstecher Schuler sind hier verstorben, doch besitzt Baden noch immer an dem Galleriedirector Frommel, und an den Hofmalern Saal und Fohr ganz vorzügliche Landschafter. Frommel, in seinem prächtigen Schweizerhaus in Lichtenthal, war es, der in großen und kleinen Kupferwerken, und in sehr gesuchten Oelgemälden die Badener Umgebung mit großem Glück und Beifall verewigt hat, und dessen Albums von künstlerischem Werth jetzt in vielen tausend Exemplaren durch ganz Europa die

ehemaligen Besucher Badens an die herrlichen Partien erinnern, die sie einst entzückten.

Die Musik ist sehr gut repräsentirt. Anna Zerr ist hier geboren, ihre Familie lebt noch hier. Sabine Heinefetter wohnt beständig hier im eigenen Hause, und ihre Schwester Kathinka ist die meiste Zeit bei ihr. Pixis hat sich gleichfalls hier niedergelassen, ebenso der Pariser Schlesinger. Jeden Sommer erscheinen die Schwestern Cruvelli, die sich, wenn ich nicht irre, hier angekauft haben. Auch der Weimarische Kammervirtuos Coßmann und der Violinvirtuos Ernst sind so regelmäßige Gäste in der Badener Saison, daß man sie zu den Einheimischen während der Sommermonate rechnen kann.

Die Zahl der durchreisenden Künstler ist aber Legion. Ich nenne nur beispielsweise folgende Sterne erster Größe, die während meiner Anwesenheit hier waren oder es noch sind: Sophie und Marie Cruvelli, Mad. Anna de la Grange, Mad. Alboni, Mad. Rissen-Saloman nebst Gatten, Anna Zerr, Frl. Bochkolz-Faleoni, Gardoni, Goria, Vivier, Batta, Coßmann, Ernst, Seligmann, Gebr. Wieniawski — haben Sie genug? Wenn nicht, kann ich mich auf noch Mehr besinnen. Döhler droht nur von Ferne. Er hat zwar Neapel gesehen, will aber trotzdem noch nicht sterben, und hat sich deshalb nach dem nahen Wildbad begeben, ehemals bekannt durch Uhland's „Graf Eberhard", jetzt berühmt durch Döhler's Aufenthalt.

Die Badener Saison ist aber nicht nur in Betracht der anwesenden Künstler, sondern überhaupt in diesem Jahre so brillant, wie sie noch nicht gewesen ist. Das behauptet man hier zwar jedes Jahr, aber es ist auch Thatsache, daß jede folgende Saison die vorhergehende an Glanz überbietet. Dieses Jahr thut die Cholera noch ein Uebriges und treibt eine Masse Fremder in das milde, von jeder Seuche verschonte Thal. Jeden Tag kommt die fabelhafte Anzahl von 4- bis 500 neuer Gäste an, und die Gesammtsumme der diesjährigen Badegäste beträgt bereits 30,000. Und das sind lauter mehr oder minder wohlhabende, wenn nicht reiche Leute, die ihr Geld hier verzehren und allen erdenklichen Luxus treiben! — Es liegt eine eigenthümliche Disposition zum dolce far niente, zum behaglichen und heiteren Lebensgenuß, zum „Bummeln" und Geldverthun hier in der Luft. Daß ich diese lange Correspondenz hier zu Ende bringe, ist ein wahres Wunder. Dieses Wohlbehagen im süßen Nichtsthun ist es auch, welches Viele, die nur auf Tage oder höchstens auf einige Wochen sich hier aufhalten wollten, Monate lang hier fesselt, bis die verderbliche Reaction des leeren Geldbeutels eintritt, die man selbst dann zu fürchten hat, wenn man nicht spielt, denn in letzterem Falle ist man natürlich noch viel früher am Ende aller Dinge angelangt.

Unter diesen Verhältnissen ist es um so merkwürdiger, daß in diesem Jahre eine solche Concert-Ebbe hier stattfindet, wie sie mir in meiner Praxis noch nicht vorgekommen ist. Bis jetzt, Ende August, erlebten wir nur ein nennenswerthes Virtuosen-Concert! Welcher Unterschied mit vorigem Jahre, wo man sich vor Concerten nicht zu retten wußte, und die Concert-Epidemie so exaſſirte, daß an einem Tage oft zwei Concerte, eine Matinée und Soirée stattfanden. Nach dem Grund dieser auffallenden Stille, die mir um so unerklärlicher ist, als Künstler in Masse da sind und ausnahmsweise in diesem Jahre kein Theater hier ist (weil eine neue Bühne gebaut wird) — nach dem Grunde forsche ich nicht. Ich begnüge mich mit der erhebenden Thatsache, daß es so ist, und erkenne darin ein Zeichen der Zeit, daß das Virtuosenthum mit Riesenschritten dem Grabe zueilt.

Früher unternahm Benazet alljährlich ein großes Vocal- und Instrumentalconcert auf eigenes Risiko, das ihm immer schweres Geld kostete. In diesen Concerten sangen früher hier die Cruvelli, Lind und Sontag; David's „Wüste" und „Columbus" u. dergl. kamen zur Aufführung. Im letzten Jahre opferte sich sogar Berlioz auf, und führte seine Meisterwerke: Faust, Romeo und Julie, und Carneval romain vor diesem — Badepublikum auf; die Cruvellis sangen wieder, Ernst spielte, Cavallini blies Clarinette dazu, und Pischek schrie wie gewöhnlich seine Fahnenwacht und andere Meisterwerke von neuestem Datum als Intermezzo hinein.

In diesem Jahre aber entzog uns Benazet die großen Instrumentalwerke, und veranstaltete nur ein Virtuosen-Concert von vierzehn Nummern, welches Kapellmeister Strauß aus Karlsruhe dirigirte. Die Schwestern Cruvelli sollten mitwirken, sie machten aber so enorme Forderungen, wollten noch außerdem ein eigenes Concert vorher geben, und ihr Geschäftsführer wurde schließlich noch so malitiös, daß man nicht Alles dankbar hinnahm — daß Benazet endlich einmal die Geduld riß, und er per Telegraph die Damen Alboni und de Lagrange verschrieb, wodurch wir nicht nur Nichts einbüßten, sondern noch profitirten. Frl. Cruvellis zogen unverrichteter Sache ab, und rächen sich jetzt in England furchtbar.

Die Lagrange sang Bellini, die Alboni sang Rossini — natürlich — aber sie können doch Beide singen, und entwickeln eben so viel Schule als Stimme. Die Lagrange ist etwas noch nicht Dagewesenes, was Bravour und Stimmen-Umfang betrifft. Sie besiegt die enormsten Schwierigkeiten mit staunenerregender Sicherheit. Besonders der von ihr

selbst componirte Walzer ist ein wahrhaft halsbrechendes Stück, welches denn gebührendermaßen auch da capo verlangt wurde. — Das ist aber kein Gesang mehr, sondern es sind Clarinetten- und Violin-Passagen, und wo in solchen Kunststücken die Kunst steckt, habe ich nie heraushören können. Wenn man pfeift wie eine Nachtigall, und sich gebehrdet wie eine Clarinette, so ist das Alles recht erstaunenswürdig, ist aber so wenig mehr Gesang und so wenig schön, als es schön und künstlerisch ist, wenn ein Seiltänzer die Beine hinter die Ohren klappt und auf den Händen wie ein Frosch springt. Wer Assa foetita als Würze liebt, dem gefällt auch dieser Gesang über die Maßen — chacun à son goût.

Die Alboni trug den Sieg davon. Sie ist die Sontag in ihrer Blüthezeit. Eine herrliche, frische Stimme, sehr musikalischer Vortrag, schöne Tonbildung, vollendete Schule, ohne sie zu unwürdigen Kunststücken zu mißbrauchen — das sind ihre glänzenden Vorzüge, so ziemlich Alles was man verlangen kann. Die Alboni ist die größte italienische Sängerin, die ich kenne. Die Arie aus dem „Barbier" mußte sie da capo singen. — Gardoni (Tenor) ist eigentlich Nichts als ein schöner Mann, und darauf reist er. Er hat gar nicht die Mittel, Arien zu singen, und darum giebt er sich für einen Liedersänger aus, der er auch nicht ist. Die französischen Romanzen, die er singt, kann Jeder singen, der acht Töne in der Kehle hat. Ueberdies ist seine Stimme, so jung er noch ist, schon angegriffen, weil er Nichts gelernt hat und auf Naturgesang reist, bis die Stimme — flöten geht.

Vivier blies Horn, Batta spielte ein Violoncell-Solo. Beide Virtuosen sind bekannt genug. Batta spielte außerdem mit Coßmann und Seligmann das Trio aus „Wilhelm Tell". Man wird selten drei solche ausgezeichnete Violoncellisten zusammen hören. Man hörte keinen Unterschied im Ton, und Coßmann's schönes Spiel hat sich in diesem Wett-Spiel auf das Glänzenste bewährt. Ich stelle Coßmann dem berühmten Batta vollkommen gleich. Coßmann spielte auch das Violoncell-Solo in der Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" so brillant, daß das Publikum in den lebhaftesten Beifall ausbrach. Ueberhaupt ging die Ouvertüre, das einzige Instrumentalwerk des Abends, ausgezeichnet gut. Zu bedauern war es aber, daß man diese trefflichen Instrumentalkräfte nicht besser und fleißiger verwendete. Hier wäre die „Tannhäuser-Ouvertüre" am Platz gewesen — aber das wäre zu Viel verlangt von einem Bade-Concert, dessen Auditorium sich mit 10 und 15 Frank nur das Vergnügen erkaufen wollte, berühmte Sängerinnen und Solisten zu hören. An größeren Ensembles kam nur das Quintett aus Lucia zur Aufführung. Das zweite Finale aus Moses ward nur angekündigt, aber nicht aufgeführt. Das Concert schloß mit dem Finale aus Cenerentola von Rossini, welches die Alboni ausgezeichnet zur Geltung brachte.

Damit schließe auch ich diese ellenlange Correspondenz, mit welcher ich eine langjährige Schuld abzutragen hatte. Vielleicht folgt noch ein Bericht über die Karlsruher Oper, wenn ich nicht das Badener dolce far niente dem Kritisiren vorziehen sollte, ein Fall, der höchst wahrscheinlich ist. Doch trösten Sie sich damit, daß Sie eben nicht viel verlieren, wenn Sie von der Karlsruher Oper Nichts hören. Ich denke, Sie gehören so wenig als ich zu den Verehrern der Frau Howitz-Steinau, und jedenfalls würden Sie aus dem Karlsruher Opern-Repertoir nichts Neues lernen können. — Wenn uns Russen und Franzosen in Frieden lassen, hören Sie aber im nächsten Jahre sicher wieder Etwas aus Baden-Baden

von Ihrem

Hoplit.

Baden-Baden, 28. August 1854.

Kleine Zeitung.

Man schreibt aus **Paris** unterm 4ten September: Der Staatsminister Fould erklärte bekanntlich in Paris, nachdem die Unterhaltung der großen Oper auf Rechnung der Civilliste übertragen war, sofort die sämmtlichen Freibillets an der großen Oper für erloschen. Die Anzahl derselben betrug ungefähr 700 (nicht 1700, wie man anfangs berichtete) und da die große Oper für gewöhnlich nur 1940 (nicht 3100) Sitzplätze für Zuschauer hat, so kamen auf ungefähr 20 Zuschauer immer 7 Freibillets. Fould berechnete daher, daß seine Maßregel, gering angeschlagen, den Ertrag der großen Oper, (die sich in finanzieller Hinsicht bekanntlich bisher niemals halten konnte) um 2 bis 300,000 Francs vermehren würde, und daß somit die Zukunft der großen Oper gerettet sei. Fould ist zwar ein vortrefflicher Rechenmeister, aber diesmal hatte er sich doch verrecht!

Die Pariser Journalistik erhob sich wie ein Mann — eine Einmüthigkeit, die seit Menschengedenken nicht vorgekommen war. Vom Redacteur en chef bis zum Druckerjungen kam Alles, was mit den Pariser Journalen zusammenhängt, in eine Bewegung, als wäre das Vaterland in Gefahr. Die Aufregung steigerte sich vom 1sten September an, wo die große Oper eröffnet wurde, täglich, ja stündlich. Man befürchtete am 3ten September bereits Barrikaden von Druckerpressen, um die Zurücknahme der schreienden Gewaltthat Fould's mit

allen Mitteln zu erzwingen. — Ob nun Hr. Fould glaubte, daß die „große Oper" als „kaiserliches Institut" der bezahlten Federn entbehren könne, oder ob er das Urtheil der französischen Kritik überhaupt für werthlos hielt — genug, man beschloß furchtbare Rache dafür zu nehmen, daß ein Finanzminister die Journalisten, diese Apostel der Civilisation, geringschätzte und beleidigt hatte.

Das Nächste war, daß die „unparteiische Kritik" sich dadurch rächte, daß sie die „große Oper" ebenso vollständig ignorirte, als deren Verwaltung die Journalisten ignorirte. „Keine Kritik ohne Freibillets!" war das Feldgeschrei. Nie war man einmüthiger, opferbereiter gewesen, als in diesem Falle. — Am 3ten September berichtete kein Journal, über die Leistungen der kaiserlichen Musik-Academie. Auch Berlioz schloß sich der Revolution an, und das Feuilleton des „Journal des Débats" erwähnte der großen Oper mit keiner Silbe. Nur der unglückliche „Moniteur" mußte sprechen, aber man nahm seine Kritik mit grenzenloser Verachtung auf. Selbst die Redactionen der gouvernementalen Journale „Pays" und „Constitutionnel" die sonst nicht zu murren wagen, thaten das Mögliche. Die Chefs dieser Blätter, die HH. Mirès und Millaud, hatten die Aufopferung, eine Badereise aufzugeben, und in Paris zu bleiben, bloß um die Aufnahme jedes Artikels über die „große Oper" in ihren Feuilletons zu verhindern!

Das wirkte — bei Hrn. Fould noch lange nicht — aber hinter den Coulissen der „großen Oper". — „Was ist die große Oper, was sind die Künstlerinnen in ihr, ohne die „Reclame" der Journale?" ertönte es im Chor der Damen von der Coulisse! — Man mußte die Mitglieder der „großen Oper" streng beaufsichtigen, denn man fürchtete Selbstmord en masse. — Glücklicherweise erinnerten sich mehrere Damen, daß sie sich einigen Einflusses bei der haute finance, wenn auch nur in schwachen Stunden, zu erfreuen haben. Man beschloß also, Hrn. Fould's Entschiossenheit auf eine furchtbare Probe zu stellen. Hierin waren die Damen „zum Aeußersten" entschlossen!

Madame Stoltz, die nun schon seit 25 Jahren die „Favoritin" spielt, aber in der Höhe bereits einige schwer ansprechende Töne aufzuweisen hat, wagte zuerst ganz allein einen Sturm auf das Steinherz des allmächtigen Ministers. Man sieht, welche warme Freundinnen die Pariser Journalisten haben, und welche Gefahren die Damen der Pariser Oper für ihre Freunde zu bestehen wagen. Mad. Stoltz soll zum Ruhm der Journalistik Alles versucht haben, um Hrn. Fould zum Fall zu bringen — Bitten, Thränen, Liebreiz, Verführung, Drohung, endlich Krämpfe und Ohnmachten — Alles vergebens — er widerstand. — —

Die Damen, wie die Journalisten, waren aber zu sehr Franzosen, um sich nach einem abgeschlagenen Angriff schon für besiegt zu erklären. — Alle Redacteurs en chef, sonst geschworene Todfeinde, begaben sich in corpore zum Generaldirector der „öffentlichen Sicherheit", Hrn. Collet Meygret, um ihn auf die furchtbaren Folgen der Fould'schen „Maßregel" aufmerksam zu machen. Die Damen setzten unterdeß alle übrigen Minister in Bewegung und riefen in ihnen alte, süße Erinnerungen wach — Alles vergeblich! Die 300,000 Franc Mehreinnahme im Staats-Budget wogen zu schwer!

Da griff man endlich zu den „grands moyens". Madam Stoltz stellte sich wieder an die Spitze der Bewegung. Sie schrieb an den Kaiser, und packte ihn an seiner schwachen Seite: „In der kaiserlichen Musik-Akademie singe man nicht um des Geldes, sondern um des Ruhmes Willen! Und ohne Journalisten gebe es keinen Ruhm, und ohne Freibillets keine Journalisten. Gold verdiene sie überall mehr, als in der kaiserlichen Oper, deshalb sei sie entschlossen ihr Engagement zu brechen, wenn Fould nicht nachgebe!" — Die anderen Damen „wirkten" auf ihre Weise. Man griff Hrn. Fould „en masse" mit Coloraturen und Trillern, mit Entrechats und El Oles, in durchsichtigem Mousselin und Tricot an. — Das wirkte, Hr. Fould schwankte!

Man kam nun dahinter, daß der Erbitterung Hrn. Fould's gegen die Journalisten „höchst persönliche" Motive zu Grunde lagen, und daß er die ganze Kritik strafte, um einen Einzelnen zu treffen, der ihm sehr gefährlich und störend war. Die Finanz-Operation war nur der „Vorwand" gewesen. Nun war Hr. Fould verloren! Er mußte bereits eine Concession machen. Jedes Journal empfängt in Zukunft ein Freibillet, unter der Bedingung, daß der Inhaber alt und häßlich sei. Hr. Fould weiß in seiner Unschuld nicht, daß die Pariser Journalisten die Gunst der Damen an der „großen Oper" durch ganz andere Mittel gewinnen, als durch persönliche Liebenswürdigkeit und Schönheit!

Der Mächtige hat aber ein Haar breit nachgegeben — man hat ihn durchschaut, man kennt nun seine schwachen Seiten — jetzt zweifelt kein Mensch mehr in Paris, daß die Journalisten, welche Frankreich repräsentiren, „la France, qui marche toujours à la tête de la civilisation d'Europe" — daß die Journalisten aus diesem Kampf siegreich, und darum einflußreicher, gewaltiger als je, hervorgehen werden. — Und die Damen der „großen Oper" wissen — Warum und Wofür! —

A. Z.

Wir fügen obiger Mittheilung, welche bereits in voriger Nummer zu erscheinen bestimmt war, aus Mangel an Raum aber zurückbleiben mußte, nachstehende Privatnachrichten von neuerem Datum hinzu:

Der Kampf um die Freibillets für die große Oper ist noch immer nicht beendet. Er wird von beiden Seiten mit aller Energie fortgesetzt. Mad. Stoltz war fest entschlossen, mit der großen Oper zu brechen, denn sie sah das Schweigen der Journale über ihre Leistungen als einen hinreichenden Grund dafür an. — Vielleicht wäre Mad. Stoltz froh gewesen, auf diese Art mit guter Manier von ihrem Engagement los zu kommen, und dazu noch als Märtyrerin zu glänzen. Denn die Aufnahme, die sie beim Pariser Publikum gefunden hat, war äußerst lau. Sie trat bekanntlich zuerst in Donizetti's „Favori-

tin", ihrer Hauptoper auf, und zwar vor einem glänzenden Publikum, und bei Anwesenheit des Kaisers. Aber die ganze Vorstellung war lahm, Alles erschien und klang ärmlich und überlebt. Sogar die Ausstattung war elend und einer kaiserlichen Oper unwürdig. Auch der Tenorist Gueymard gefiel nicht, man seufzte nach Roger. Zu diesem verunglückten Anfang nun noch der ominöse Streit mit den Journalen — das ist ein schlimmes Debut für Hrn. Fould!"

Mad. Stolz hat sich für ihre Freunde, die Journalisten, erstaunlich angestrengt, und sie werden und müssen dafür dankbar sein. Aber alle Anstrengungen der alten „Favoritin", die sogar ihren Beschützer Lord Cowley vergeblich zur Unterstützung aufbot, sind gescheitert. Doch hat der englische Gesandte umgekehrt seine Freundin bewogen, ihre, der großen Oper eingereichte Demission, die sie von Paris „entfernt" haben würde, „ihm zu Liebe" zurückzunehmen. Daß Mad. Stolz nicht durchdringen konnte, erregt um so mehr Aufsehen, als sie früher dem Prinzen Napoleon „sehr nahe" stand."

Die Journale schweigen ihrerseits über die Oper nach wie vor. Eine Monstre-Deputation der Feuilletonisten aller Journale machte aber auf Hrn. Fould einen Massenangriff, und rieth ihm, zu capituliren. Fould bot nunmehr zwei freie Entrées für jedes Journal, und bei jeder ersten Vorstellung zwei Billets extra. Die Stürmenden zogen sich hierauf zurück, um mit den Chef-Redacteurs zu unterhandeln. Diese werden aber auf dieses, für deutsche Verhältnisse zwar höchst anständige, für französische Anschauungen aber ärmliche Anerbieten, noch keinesfalls eingehen.

Der Verlust ist dabei mehr auf Seite der Feuilletonisten, als auf der der Journale an sich, weshalb die ersteren auch alles Mögliche thun, um das freie Entrée zu erzwingen. Es kommen hier hauptsächlich nur neun Journale in Betracht; der „Moniteur", das „Journal des Débats", der „Constitutionel", „La Presse", „Siècle", „Patrie", „Pays", „Gazette de France" und „Revue des deux mondes". Die übrigen kleineren Journale, wie „Europe artiste" ꝛc.; die Correspondenten auswärtiger Journale, wie der „Indépendance belge", können einen Anspruch auf freies Entrée wenigstens nicht begründen.

Für die Hauptfeuilletonisten, wie Berlioz, Jules Janin, Delescluse, Théophile Gautier, Alphonse Karr, Guynot, Escudier, Scudo ꝛc., ist aber der Ausfall der Berichte über die große Oper ein bedeutender Verlust, der von Tag zu Tag steigt. Berlioz erhält z. B. für jeden Feuilleton-Artikel im „Journal des Débats" 100 Francs. Um so mehr ist die Aufopferung und Einmüthigkeit der Feuilletonisten zu bewundern, mit welcher sie die Opposition, zum Schaden ihrer eigenen Kasse, consequent durchführen. — —

Berlioz war bekanntlich nicht in München. Der Grund war folgender. Im Moment seiner Abreise wurde ein Sitz in der Akademie der schönen Künste vacant. Da Berlioz seit Jahren sich um den Eintritt in die französische Akademie bewirbt, mußte er in Paris bleiben, um alle die Formalitäten zu erfüllen, welche einem Candidaten der Akademie auferliegt sind, der den Gedanken gefaßt hat: „intrare in suo docto corpore" (Molière). Berlioz hoffte wieder vergebens! Man zog ihm eine fast unbekannte Größe vor, Mr. Clapisson, um Berlioz zu zeigen, wie dankbar Frankreich sich gegen seine größten Söhne benimmt! Als Berlioz die Nachricht erfuhr — er hat sie schon oft erfahren — rief er ungebeugt aus: „A une autre fois maintenant! Car je suis résoln, je me présenterai jusqu'à ce que mort s'en suive"! (Ein anderes Mal also! Denn ich bin entschlossen, ich werde mich präsentiren, bis der Tod mich daran hindert!) — Es liegt eine furchtbare Resignation in diesen einfachen Worten!

Berlioz verließ hierauf Paris auf einige Zeit. Er ging in die Normandie, an die Küste des Oceans, in ein kleines, unbekanntes Fischerdorf. Dort hat er die große Trilogie vollendet, die aus dem kleinen Embryo von drei Nummern, welche die „Flucht nach Egypten" bilden, sich mächtig entwickelt hat. Der erste Theil heißt „der Traum des Herodes", den zweiten Theil bildet die „Flucht nach Egypten", der dritte heißt „die Ankunft in Sais". Es sind im Ganzen sechszehn Nummern geworden, welche mit den Instrumental-Einleitungen ungefähr 1½ Stunde ausfüllen werden. Auch der Text ist von Berlioz selbst gedichtet. — Dieses Werk ist seine Antwort auf die Wahl des Hrn. Clapisson in die französische Akademie. Deutschland wird diese Trilogie wohl zuerst hören, denn Berlioz beabsichtigt, im künftigen Winter damit nach Deutschland zu kommen. Möge das fremde Land dem edlen Meister die Anerkennung und Sympathie mehr und mehr entgegen bringen, welche das Vaterland ihm versagt hat! — — — ***

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die vorzügliche Harfen-Virtuosin, Frau Jeanne Pohl, geb. Cyth, welche als Solospielerin in den Leipziger Gewandhausconcerten u. a. O. wiederholt mit großem Beifall auftrat, und als gewandte Orchesterspielerin in den Berlioz'schen Concerten, beim Karlsruher Musikfest, sowie neuerdings in Gotha und Weimar, sich trefflich bewährt hat, ist unter höchst vortheilhaften Bedingungen für die Großherzoglich Weimarische Hofcapelle gewonnen worden. Frau Pohl, welche sich gegenwärtig in Baden-Baden befindet, wird ihren bisherigen Wohnort Dresden schon am 1sten October verlassen, um mit ihrem Gemahl (dem Verfasser der „Akustischen Briefe" ꝛc.) nach Weimar überzusiedeln.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 14.** Den 29. September 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Wagner's Fliegender Holländer. — Recensionen: Herm. Schönfeld, Sechs Orgelstücke. Heinr. Enckhausen, 87stes Werk. Andr. Bibl, Op. 24. Mor. Brosig, Op. 11, 12. — Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

III.

Im ersten Act, wenn nach dem Schluß-Accord der Ouvertüre sich der Vorhang hebt, dauert der Sturm im Orchester fort und wird auf der Scene sichtbar. Sie stellt eine norwegische Küste mit steilen Felsenufern dar. Es ist Nacht, das Meer heftig bewegt. Ein Kaufmannsschiff wird längere Zeit auf den Wellen umhergeschleudert und vom Strand zurückgeworfen; endlich landet es und wirft den Anker aus. Alles ist in das dichteste Dunkel gehüllt und nur das Zucken der Blitze zeigt uns die Matrosen, die zu ihren Manövern einen jener monotonen Rufe hören lassen, der diese Bewegungen rhythmisch cadencirt: Hohoje! hohoje! hollohoː ho! ho! hallohoː. Daland, der Capitain des Schiffes, steigt an's Ufer um sich zu orientiren und findet, daß ihn der Sturm sieben Meilen weit vom heimathlichen Hafen getrieben hatte, in den er nach langer Abwesenheit einlaufen wollte. Da der Wind sich zu legen beginnt, erlaubt er seiner Mannschaft, zur Ruhe zu gehn, thut selber desgleichen und vertraut einem jungen Piloten die Nachtwache. Dieser, obwohl auch von Müdigkeit erschöpft, versucht nichtsdestoweniger dem Schlafe tapfer zu widerstehen, und um sich besser wach zu halten, stimmt er ein Lied zum Preis des Südwindes an, der das Schiff zur Heimath, zum Liebchen zurückführt. Der Gesang verhallt, hie und da durch ein leises Einnicken unterbrochen, und in dem Maße als der Wind schwächer weht, werden auch die Töne des Orchesters milder und lassen die wackere Tenorstimme heller klingen. Aber nach kurzen Pausen peitscht eine brausende Woge auf's Neue das Schiff und der vom heftigen Stoße desselben aus dem Schlummer auffahrende Pilot stimmt den Refrain seines Liedes wieder an. Für das Ohr des Musikers ist das durch die Streichinstrumente, besonders Violen und Celli dargestellte, stets wechselnde ruhelose Wogenschäumen von außerordentlicher Wirkung. Es dauert durch die erste und zweite Scene bis zur dritten und der Erscheinung des Capitäns fort und diese drei ersten Scenen bilden so gewissermaßen die sichtbare Darstellung der Ouverture. Das Ohr glaubt noch besser

als das Auge, die Fluthen riesig anschwellen zu sehen, die, nach einem Ausdruck des Autors in der scenischen Anordnung, sich thurmhoch erheben. Es giebt wenig Meisterwerke beschreibender Poesie, die dem hier entwickelten landschaftlichen Talente an pittoresker Wirkung gleich kommen. Man möchte sagen wie vor Preller's Seegemälden: Das ist naß! Man spürt die salzige Brise in der Luft, man glaubt den scharfen Geruch der Seegräser einzuathmen, den prickelnden Kuß des nördlichen Hauchs zu empfinden, den schweren Nebel der die Augenlider niederdrückt und die Hände frostig macht, den leichten Reif der nördlichen Breitegrade; man hört den gezackten Flug der weißen Möven, die gleich neckischen Kobolden umherwirbeln oder in der Irre schweifen wie Flocken Schnee, die der launische Nordwind vor sich herjagt. Man hört den kurzen ängstlich fragenden Schrei, das unruhige Gekreische der gefiederten Abenteurer, ihren hastig zuckenden Flügelschlag, ihre Zeichen flüchtigen Schreckens im Schwanken zwischen Reiselust und Furcht vor den Anzeichen des kaum beschwichtigten Sturmes. Man ist vor eine jener Gegenden versetzt, deren Gesammteindrücke uns mit einem eigenthümlichen Seegeruche befallen; wir baden gleichsam in den Dünsten, die aus dem Meere aufsteigen, wir sind betäubt vom steten Schaukeln auf der Brust des alten Oceans, der immer jung bleibt in Anmuth und in verführerischem Lächeln, in seinen verliebten und treulosen Verlockungen, wie in der Energie seines wilden Zornes, seiner blinden Rache. Unter einem leise bebenden Rhythmus scheint es, als wäre der flüssige Kristall in seinem ungeheuren Bassin durch das unruhige Gebahren des unterseelischen Riesen bewegt, des furchtbaren Adamastor, dem einst unter anderm Meridian die kühnen portugiesischen Entdecker begegneten, der alle Zonen seines Reiches besucht um die Grenzen zu hüten, mit einem heftigen Flossenschlag die Myrmidonen in die Tiefe taucht oder die frechen Eindringlinge aus seiner Sahara fortschreckt, deren einsame Weite ihm lieb ist.

Man kann sich dem Eindrucke dieser musikalischen marine nicht entziehen; es bietet an reichem, pittoreskem Detail Gleichbedeutendes zu den besten Stücken der berühmtesten Seemaler. Nie ist ein so meisterhaftes Gemälde für das Orchester geschaffen worden und wir dürfen es ohne Bedenken als hoch über allen analogen Versuchen stehend bezeichnen, die in anderen dramatischen Werken sich vorfinden und einen Vergleich berechtigen möchten. Wir sagen dieß, ohne dem Genius Mozarts zu nahe treten zu wollen oder die seinem enthusiastischen Biographen Oulibicheff schuldige Rücksicht außer Augen zu setzen, der von den beiden Stürmen im Idomeneo folgendermaßen spricht: „Erhebt sich nicht Mozart in den abwechselnden Chören der Schiffbrüchigen und der am Ufer Stehenden, wie ein Neptun über das Niveau seiner Zeitgenossen, um den Melomanen das Schweigen der Bewunderung, seinen Rivalen das der Verzweiflung aufzuerlegen?" Und weiter. „Ein Wallen und Gähren im Orchester verkündet das Nahen des Ungeheuers . . . die Achtelsbewegung wird immer eifriger, die Violinen schlagen Lärm in Accorden, die wie Sturmglocken ertönen, die Phalanx der Bläser tritt mit langem Wehgestöhne hinzu . . . ein Sturm, gegen den der im ersten Acte nur ein Stoßwind war . . . Figuren steigen in denselben Intervallen zu gleicher Zeit auf und nieder und dieß bringt in Verbindung mit den Schwankungen des $^{12}/_{8}$ Rhythmus einer Art Tretbalkens, ein furchtbares Bild der unter den Schlägen Neptuns erbebenden Erde hervor. Ein Hagel von Triolen trifft die Flüchtigen, Finsternisse umgeben sie, der Orkan treibt sie nach verschiedenen Richtungen vor sich hin, der Blitz betäubt sie durch seinen Glanz — das ist unvergleichlich, das ist erhaben!" — — Dieser Analyse gehen folgende Worte voraus „Mozart hat keine seiner Opern mit solcher Fülle und Luxus instrumentirt. Ueberall Reichthum, der an Verschwendung grenzt. Er wollte Alles zur Anwendung bringen, was nur in einem Orchester Platz finden konnte." Wir überlassen jedem musikalischen redlich wollenden Künstler, die beiden Partituren (wir möchten sagen können, die beiden Aufführungen) zu vergleichen, um einzugestehen, daß mit dem materiellen Fortschritt in der Kunst das Genie heutzutage Wirkungen zu erzielen vermag, von welchen die alten Meister nur ein Vorgefühl, eine Ahnung haben konnten. Die Musik kann durch die immer gesteigerte Reproduction der Eindrücke die große Naturschauspiele in uns hervorrufen, ihr weites Bereich noch erweitern, ungefähr wie die Malerei es einst that, indem sie die Goldgrunde verdrängte, welche im Mittelalter die einfachen Pompeianischen Grundfarben mit mehr Prunk ersetzten, um lebendige landschaftliche Perspective zu versuchen, die Anfangs nur als Umgebung menschlicher Gruppen gebraucht wurde, und später sich als ein selbstständiger Zweig der Kunst entwickelte.

Der junge Pilot hat sich tapfer gegen den Schlaf gewehrt — endlich aber überwältigt ihn die Müdigkeit. Während einer Pause des Sturmes schläft er ein, und so fest, daß er das neue Erwachen des Sturmes, die Regengüsse die das Orchester über ihn schüttet, nicht spürt, während aus den dichten Wolken nun die klagende fatalistische Melodie bricht, die den hadernden Elementen das Nahen eines höheren Elementes verkündet, welches ihrer Verwüstung lacht, ihrem Ungemach trotzt. Schwarz, mit rothen Segeln, naht von ferne das Geisterschiff. Rasch segelt es dahin, ungehemmt von den verdoppelten Windstößen, von hastig

zuckenden Blitzen, vom Aufruhr der murrenden, widerſpenſtigen Wellen, dem Getöſe des Donners, und landet Dalands Schiff gegenüber. Auf dem Verdecke nimmt man eine Gruppe ſchwarzgekleideter Matroſen mit langen weißen Bärten wahr, hageren verſtörten Ausſehens. Auch ſie werfen Anker aus, aber in feierlichem, düſterem Schweigen. Bleicher, als ſie Alle, bleibt der Capitän lange unbeweglich an den Maſt gelehnt, ehe er das Gefängniß verläßt, das, um ihn wieder aufzunehmen, ihn erwarten wird; dann ſteigt er langſam an's Land, indem er traurig die ihn umgebende Landſchaft betrachtet. Aus dem Orcheſter taucht das Verdammungsmotiv auf, welches ein gedämpftes Licht, wie während einer Sonnenfinſterniß, auf ihn wirft und ihn von allen lebenden Weſen zu iſoliren ſcheint. Mit ſchmerzlicher Indifferenz an einem Felſen lehnend, ſingt er mit hohlem Ton, aus dem die Leiden von Jahrhunderten reden:

Die Friſt iſt um, und abermals verſtrichen
Sind ſieben Jahr. — Voll Ueberdruß wirft mich
Das Meer an's Land.

Zwiſchen jedem einzelnen Ausruf taucht aus dem Orcheſter eine ſchäumende Woge, als ſollten ſie immer eine neue ſiebenjährige Verdammungsfriſt bedeuten, die erſteht und in unbegrenzter Vergangenheit wieder verſinkt. Mit auflodernder Wuth ruft er nun aus:

Ha ſtolzer Ocean!
In kurzer Friſt ſollſt Du mich wieder tragen!

Ein Schrei der Verzweiflung ringt ſich aus den Worten empor:

Dein Trotz iſt beugſam, doch ewig meine Qual!

Doch alsbald gewinnt er die Faſſung eines dumpfen Trotzes gegen die Strenge des Geſchicks wieder und ſpricht mit gelaſſener Feſtigkeit die Worte:

Das Heil, das auf dem Land ich ſuche,
Nimmer werd' ich es finden. —

Als drohte er ſelber, als forderte er das Schickſal zum Kampfe auf, ruft er dann ſardoniſch aus:

Euch, des Weltmeers Fluthen,
Bleib' ich getreu, bis eure letzte Welle
Sich bricht und euer letztes Naß verſiegt.

Nach dieſem Recitativ voller Hoffart des Seelenleidens, bricht aus dem Orcheſter ein neuer Windſtoß; die Wellen richten ſich auf, wie Roſſe ſich bäumen wenn ſie das Herannahen eines übernatürlichen Weſens wittern, und der Holländer ergießt nun melodiſcher ſeine ſtolze Klage in dem Arioso agitato, welches ſchon in der Ouvertüre vorkam. Die Erinnerungen des Erlittenen drängen ſich in ſeinem Geiſte und er vermag nicht länger die herzzerreißenden Klagetöne zu erſticken:

Wie oft in Meeres tiefſten Schlund
Stürzt' ich voll Sehnſucht mich hinab: —
Doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
Trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
Doch ach! mein Grab es ſchloß ſich nicht! —

und mit aufſtachelndem Tone, als entböte er, ein verwegener Streiter, menſchliche Heere zum Kampf, fügt er hinzu:

Verhöhnend droht' ich dem Piraten,
Im wilden Kampf hofft ich den Tod:
„Hier" — rief ich — „zeige deine Thaten!
Von Schätzen voll iſt Schiff und Boot." —
Doch ach! des Meer's barbar'ſcher Sohn
Schlägt bang das Kreuz und flieht davon. —
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dieß der Verdammniß Schreckgebot. — — —

Nachdem er im Angedenken der Schrecken ſeiner Strafe zu immer aufwühlenderem Zorn und empörterem Unwillen ſich erhoben, ſinkt er nach dieſen Worten, unter der Laſt der Verfolgung erliegend, in ſich ſelbſt zuſammen. — Wie in gänzlicher Vernichtung einen Augenblick verſtummend, richtet er dann einen kühnen, ſtarren, forſchenden Blick zum unverſöhnlichen Himmel empor, der in dieſem Augenblicke von einem dichten Schleier dunkelbranner Wolken umhüllt iſt. Der $\frac{6}{4}$ Tact wird zum C Tact. Das Orcheſter verharrt in einem Tremolo der Contrabäſſe und Celli, zu welchem dann die Violinen in ihrer tiefſten Lage treten; abwechſelnd unterſtützen es Fagotte, Clarinetten und Paukenwirbel, dem ſich auf einige Tacte die Poſaunen in tiefem Regiſter geſellen. Dieſer Moment iſt eine der herrlichſten Inſpirationen, deren die unter dem Banner der Schmerzen mit dem lebenden Leichnam der Verzweiflung kämpfende Muſe fähig iſt. Lebendig und majeſtätiſch in ſeinen Schmerz gehüllt, kalt und doch bewegt, fragt der Holländer, wie ein Ankläger die richtenden Mächte, ewig taub gegen ſeine Klagen, ewig blind gegen ſeine Leiden:

Dich frage ich, geprieſner Engel Gottes,
Der meines Heils Bedingung mir gewann:
War ich unſel'ger Spielwerk deines Spottes,
Als die Erlöſung du mir zeigteſt an?

Die galvaniſch noch einmal aufzuckende Hoffnung ſcheint endlich ganz zu erſterben. Wie blutwitternde Tiger ſpringen die Wogen empor, die glücklicher als er an ſteiler Felswand ſich brechen, während keine Gefahr den fluchgebrannten Leib des Unglücklichen zu zerſtören vermag:

Vergebne Hoffnung, furchtbar eitler Wahn,
Um ewige Treu' auf Erden — iſt's gethan.

Und abermals erliegt er gänzlichem Verſagen aller Kraft, in troſtloſem Schweigen in ſich ſelbſt verſenkt.

Doch in einem letzten Aufraffen männlicher Energie und ſtolzen Muthes ſcheint er gleichſam die zerſplitterten Glieder ſeiner gemarterten Seele aufzuleſen, und indem er ſie auf's Neue vereint, zieht er ſich zuſammen, wie eine Schlange vor den tödtlichen Flammen, denen ſie nicht mehr entgehen kann. Jetzt ruft er das letzte unfehlbare Ziel ſeiner Leiden an, ihre düſtere Vertagung, die dritte und letzte Metamorphoſe der Hoffnungsſirene. Thöricht hatte er dem himmliſchen Urtheilsſpruche zu entgehn und den Tod auf ſeinen Pfaden zu finden geglaubt, verzweifelnd hatte er eingeſehen, daß er engelgleiches Mitleid, menſchliche Tugend, Liebe und Treue, die ihm die Pforten des Heils eröffnen konnten, vergebens ſuchte. So hofft er denn von dem Tage der großen Zerſtörung die Gewährung ſeiner Anwartſchaft auf Vernichtung:

Nur eine Hoffnung ſoll mir bleiben,
Nur eine unerſchüttert ſtehn:
So lang der Erde Keime treiben,
So muß ſie doch zu Grunde gehn . . .
Tag des Gerichtes, jüngſter Tag!
Wann brichſt du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungsſchlag,
Mit dem die Welt zuſammenkracht?
Wenn alle Todten auferſtehn,
Dann werde ich in Nichts vergehn . . .
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung nimm mich auf!

Der Rhythmus dieſes letzten Ausrufes iſt von durchbohrender Wirkung. In den acht Haupttacten des Motivs, welche viermal wiederholt werden, ſchleppt er ſich zuckend und knirſchend von einer doppelt punctirten halben Note auf alternirende Achtel. „Ew'ge Vernichtung nimm uns auf!" antwortet ihm aus dem Innern des Schiffes, wie aus einer ſchwimmenden Höhle mit dumpfem Grabestone, als käme er von einer Gruppe Ewigverdammter, und mit einem Accent der voll heimlichen Vorwurfs die Rache für ihr eigenes Verderben auf ſein Haupt zu häufen ſcheint, die unſichtbare Mannſchaft ſeines Schiffes, die nach ſo viel vergeblichen Verſuchen ebenſo aller Hoffnung baar iſt, wie er ſelbſt. Zwiſchen den letzten Worten des Capitäns und dem klagenden Refrain ſeiner Matroſen, ertönt wie ein Urtheilsſpruch das Verdammungsmotiv auf's Neue aus dem Orcheſter, welches den Anruf des Erſteren mit vollem Klang, und den Refrain der Matroſen wie ein fernes Echo wiederholt.

Der Monolog muß zu den bedeutendſten gezählt werden, welche die muſikaliſche Literatur aufzuweiſen hat. Energie des Gedankens und Gefühls gehen hier fortwährend Hand in Hand; ſie bewegen ſich an den äußerſten Grenzen, ohne in Uebertreibung auszuſchweifen, zu krankhafter Verzerrung entſtellt zu werden, oder in zu langer Spannung zu erkalten. Die Scala aller Phaſen des Leidens iſt hier durchlaufen: ſtoiſche Ruhe, Zorn und Empörung, Ironie und Sarcasmus bis zur Sehnſucht nach Vernichtung. Die klagende Monotonie mit welcher die ausdrucksvolle und eindringliche Tonalität von C-Moll nach den gewagteſten Modulationen beharrlich wiederkehrt bezeichnet die immer wiederkehrenden, ſelbigen Schmerzen. In den mannichfachen Pauſen, die den Geſang des Unglücklichen unterbrechen, giebt das Orcheſter den Commentar zu ſeinen Tönen, die zu kurz ſind, um ſo lange Leiden auszuſprechen, und hilft da nach, wo die menſchliche Stimme nicht ausreicht die ganze Intenſität unausſprechlicher Seelenangſt wiederzugeben. Die Muſik dieſer im höchſten pathetiſchen Style gehaltenen Scene durchdringt den Zuhörer auf eine Weiſe, deren die Poeſie nicht fähig iſt, weil es ihr nur gelingt, die in der Bruſt Anderer wohnenden Leiden aufzuzählen und uns kennen zu lehren, während die Muſik uns dieſelben wirklich empfinden läßt, indem ſie gewiſſermaßen unſere Adern mit einem Theile ihres ätzenden Giftes durchdringt, uns auf Augenblicke lang Tropfen für Tropfen von dem bitteren Safte des Krankheitsſtoffes in die Seele träufelt, der Jene durchwühlt. Ein neuer Virgil, kann der Muſiker an ſeiner Hand uns durch die Höllenkreiſe führen die ein menſchliches Herz bergen kann und uns die wechſelnden Formen ihrer Qualen veranſchaulichen.

Daland, den die erſten Sonnenſtrahlen geweckt haben, gewahrt das in der Nacht hinzugekommene Schiff; er ruft es durch das Sprachrohr an, aber umſonſt, Niemand antwortet ihm, ein trauriges Echo ſendet ihm nur den Ton ſeiner eigenen Stimme zurück. Da er den Holländer, der nachdenklich beobachtend und doch zugleich zerſtreut am Felſen lehnt, bemerkt, entſchließt er ſich, auf ihn zu zu gehn und ihn zu befragen, woher er komme. Die auf dieſe Frage folgende Pauſe iſt vom Orcheſter mit einer ſpannenden Harmonie ausgefüllt. „Weit komm' ich her" antwortet der Holländer mit tiefer Schwermuth:

Verwehrt bei Sturm und Wetter
Ihr mir den Ankerplatz?

Daland erwiedert: „Verhüt' es Gott! . . . aber woher kommſt du? haſt du im Sturme Schaden nicht genommen?" Eine tiefe Trauer erfaßt uns, wenn der Capitän antwortet:

Mein Schiff iſt feſt, es leidet keinen Schaden. —
Durch Sturm und böſen Wind verſchlagen,
Irr' auf den Waſſern ich umher, —
Wie lange? weiß ich kaum zu ſagen:
Schon zähl' ich nicht die Jahre mehr.

Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
Die Länder alle, die ich fand: —
Das Einz'ge nur, nach dem ich brenne,
Ich find' es nicht, mein Heimathland! —

Von den Worten an: „durch Sturm und böſen Wind verſchlagen" beginnt eine Art ſeltſamer Cantilene von vierzig Taeten, von einer eintönigen Figur der Violinen und Celli in Achtelbewegung begleit und durch lange Noten der Clarinetten, Hörner, Fagotte, Violen und Contrabäſſe unterſtützt. Dieſe Art pſalmodirten Trauerlieds macht den Eindruck eines Erſtarrens der Schmerzen in der conventionellen Form ihrer Mittheilung an die Außenwelt, nach dem wir ihnen vorher in ihrem wildeſten Aufſtürmen gefolgt ſind. Die vierzig Taete gleichen den Wellen eines todten Meeres, die mit farbloſem Wiederſcheine ſich träge aneinander lehnen. — Der Holländer fährt fort:

Vergönne mir auf kurze Friſt dein Haus,
Und deine Freundſchaft ſoll dich nicht gereu'n:
Mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
Iſt reich mein Schiff beladen: willſt du handeln,
So ſollſt du ſicher deines Vortheils ſein.

Er befiehlt, daß man eine Kiſte von ſeinem Schiffe herunterbringe. Man öffnet ſie vor Daland, der geblendet vom Anblicke des Goldes, der Perlen und Edelſteine, die Schätze mit den Blicken einer naiven Habgier betrachtet. Der biedere Norweger fragt in ſeiner Ekſtaſe, wer jemals einen Preis für ſolche Koſtbarkeiten bieten könne? Der Holländer erwiedert:

Den Preis? So eben hab' ich ihn genannt: —
Dieß für das Obdach einer einz'gen Nacht!
Doch, was du ſiehſt, iſt nur der kleinſte Theil
Von dem, was meines Schiffes Raum verſchließt.
Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib
Noch Kind und meine Heimath ſind' ich nie!
All' meinen Reichthum biet' ich dir, wenn bei
Den deinen du mir neue Heimath giebſt.

„Wie ſoll ich dich verſteh'n?" ſagt Daland. „Haſt du eine Tochter?" fragt Jener. „Fürwahr, ein treues Kind!" antwortet Daland. „Sie ſei mein Weib" fährt der Holländer fort. „Wie? mein Kind dein Weib?" ruft Daland aus, dem das Gold mehr und mehr in die Augen ſticht, der ſich mehr und mehr in die Betrachtung der koſtbaren Kleinodien verſenkt, die nachläſſig zu ſeinen Füßen ausgebreitet ſind. Der Holländer ſingt:

Mich feſſelt Nichts an die Erde!
Raſtlos verfolgte das Schickſal mich,
Die Qual nur war mir Gefährte.
Nie werd' ich die Heimath erreichen:
Zu was frommt mir der Güter Gewinn?
Läßt du zum Bunde dich erweichen,
O! ſo nimm meine Schätze dahin.

Daland giebt der magnetiſchen Anziehungskraft des Goldes nach, das mit Händen zu greifen vor ihm ausgebreitet liegt; er ſchmält und hadert mit ſich ſelbſt, daß er ſich auch nur einen Augenblick beſinnen könne, um am Ende gar ein Glück entrinnen zu laſſen, das er für einen Traum halten muß.

Faſt fürcht' ich, wenn unentſchloſſen ich blieb',
Müßt' er im Vorſatze wanken.
Wüßt' ich, ob ich wach' oder träume!
Kann ein Eidam willkommner ſein?
Ein Thor, wenn das Glück ich verſäume:
Voll Entzücken ſchlage ich ein.

Wagner's hochſtrebende Gefühlsrichtung erlaubte ihm nicht, die Farben hier bis zur Carrieatur zu ſteigern; er mildert den Ton kaufmänniſchen Anſtrichs in dieſen väterlichen Zärtlichkeiten, deren tauſendmal verhöhnter und gegeiſſelter Egoismus ſeine Habſucht und Ladengewohnheiten niemals aufgiebt. Daland hat mindeſtens einen Anſtrich von Würde, die ihm die Gemüthlichkeit der Neigung für ſeine Tochter verleiht.

Wohl, Fremdling, hab' ich eine ſchöne Tochter,
Mit treuer Kindeslieb' ergeben mir.
Sie iſt mein Schatz, das höchſte meiner Güter,
Mein Troſt im Unglück, meine Freud' im Glück.

Der Holländer erwiedert mit einer unheimlichen Betonung, die das Herz beklemmt:

Dem Vater ſtets bewahr' ſie ihre Liebe,
Ihm treu, wird ſie auch treu dem Gatten ſein.

Das in dieſer Scene öfter gebrauchte Wort Treue, in anderen Fällen ſo häufig angewandt und banal geworden, berührt hier wie der Klang einer Sterbeglocke.

Du giebſt Juwelen, unſchätzbare Perlen,
Das höchſte Kleinod doch, ein treues Weib —

erwiedert nun Daland mit halb freundſchaftlichem, väterlich bedenklichem Tone, halb mit dem des Kaufmanns, der ſeine Waare preiſ't. „Du giebſt ſie mir?" fragt nochmals der ſeltſame Brautwerber. „Ja, mich rührt Dein Loos" — ſagt der Norweger, der wenn auch bäuriſch unbeholfen nicht um Motive verlegen iſt, mit denen er den eingegangenen Verkauf ſeines Kindes überfirnißt. Des Holländers Freigebigkeit iſt ihm ein Beweis ſeines edlen Herzens, ſtatt ihn beſorgt zu machen, ob ſie nicht vielleicht eine Falle für Senta ſein möchte. Aber wie er die Wahrheit ſpricht, wenn er geſteht, daß er ſich einen ſolchen Eidam gewünſcht habe, ſo glaubt er auch wahr zu ſein, indem er ſich überredet, daß er ſich keinen Andern gewählt haben würde, wäre ſein Gut auch nicht ſo reich. Er kommt mit dem Holländer

überein, den ersten günstigen Wind zu benutzen, um in Daland's Heimath zu landen.

Dieser Dialog ist fein geführt und bildet einen ziemlich natürlichen, wiewohl raschen Uebergang zu der ominösen Verlobung. Während der Kaufmann sich seines glücklichen Looses freut, den Sturm preist der ihn zu so guter Stunde von seinem Wege abgelenkt, sich zu einem so beneidenswerthen, allen seinen Wünschen entsprechenden Eidam gratulirt, tritt der unselige Kapitän mit einer Trauer, die an Abscheu grenzt, eine neue Prüfung, einen neuen Versuch an, zu welchem ihn die Hoffnung, die Thörin, treibt, die mit allen Uebeln aus Pandorens Büchse entsprungen ist. „Ach! ohne Hoffnung, wie ich bin, geb' ich der Hoffnung doch mich hin!" ruft er aus. Man kann nicht leugnen, daß die Verbindung der beiden Personen, die durch das große sehr ausgeführte Schluß-Duett zu einer innigen wird, eine unangenehme moralische Dissonanz hervorbringt. Vielleicht war es der aus einem der düstersten Gedichte von Byron empfangene Eindruck, der Wagner dazu bewegte, eine phantastische Individualität, wie den Holländer, der simplen rohen Natur eines Daland entgegenzustellen. Die Scene zwischen Manfred und dem Alpenjäger ruht aber auf anderer moralischer Grundlage und erquickt die Phantasie statt ihr unwillkommen zu sein, denn der schlichte Mann wenn auch noch so entfernt Manfred's Qual und die Möglichkeit des Selbstmordes zu begreifen, bildet keinen schroffen Gegensatz zu dem hehren Ritter den er rettet, da beide ebenfalls stolz und edel, jeder auf seine Art. Bei dem englischen Dichter sehen wir die harmonische Gegenüberstellung einer Poesie zur Anderen, der instinctiven zur reflectiven. Bei dem deutschen den herben Contrast der gemeinen Prosa mit der schwermüthigsten Poesie. Hier sind die zwei Personen zu unähnlich, es ist ein zu großer Abstand zwischen beiden, als daß die Wirkung ihrer verschmolzenen Stimmen nicht eine forcirte, (etwas opernmäßig), scheinen sollte; während der Eine sich zum Tragischen erhebt, sind dem Anderen absichtlich musikalische Gemeinplätze in den Mund gelegt, die die Gewöhnlichkeit seines Charakters trefflich wiedergeben. Das ganze Benehmen des Holländers zeigt stille, ruhige Würde: sein Ausdruck ist gleichmäßig, edel, aber ohne irgend welchen starken Accent; er handelt und redet nach alter Gewohnheit; so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt! Alles, auch die scheinbar absichtlichsten seiner Antworten und Fragen, geschieht wie unwillkürlich; er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich, wie ermüdet, theilnahmlos und mechanisch ergiebt. Eben so unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach Erlösung. Die Frage: „Hast Du eine Tochter?" wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin; die enthusiastische Antwort Daland's: „Fürwahr, ein treues Kind!" reißt ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten, so oft als vergebens erkannten! Hoffnung hin. Wie mit krampfhafter Hast ruft er: „Sie sei mein Weib!" So schildert Wagner selbst seine inneren Bewegungen und ihre Darstellung in diesem Zusammentreffen. In Daland dagegen finden wir keine Erhabenheit des Gefühls. Es ist so recht diese alltägliche Biederkeit, ohne Wurzel und Bestand, wie ein Wassergewächs, welches das erste beste Ereigniß ohne Widerstreben zerreißt, und sie fühlt nicht einmal ihren Tod im Momente der Auflösung. Wagner hat dem Daland nichtsdestoweniger alle möglichen Hinterthüren offen gehalten um die Convenienz dieser Rolle zu bewahren. In einer kleinen Schrift, die er über die scenische Einrichtung dieser Oper an die Theaterregisseure richtet, sagt er darüber, daß diejenigen, welche die Scene zwischen Daland und dem Holländer etwa unnatürlich finden sollten, nur bedenken möchten, wie solche Händel unter anderen Formen und mit weniger Vorwänden vielleicht tagtäglich in allen Classen der Gesellschaft abgeschlossen würden.

Der Sturm ist gänzlich beschwichtigt, der gewünschte Wind erhebt sich und die beiden Schiffe lichten die Anker. Daland's Schiff soll den Weg zeigen und läuft zuerst aus. Beim Ankerlichten stimmen die Matrosen wieder die charakteristischen, langgehaltenen Noten an, welche sie beim Landen in der ersten Scene gesungen hatten: Hohoje, holloho, hollo, hollohoh! wonach sie, im Chor, das ganze Lied des jungen Piloten zu Ehren des Südwinds wiederholen, der, gleich den Schwingen eines Schwans ihre ungeheueren weißen Segel aufbläht. In den Refrain mischen sich einige Andeutungen der Tanzrhythmen, die zur Feier der Rückkehr im dritten Acte vorkommen. Die anderen Verse tönen fort, während der Kauffahrer sich entfernt. Alle Manöuvres mit erstaunlicher Schnelligkeit und Leichtigkeit, aber im Todesschweigen ausführend, folgt ihm das schwarze Schiff mit rothen Segeln.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Hermann Schönfeld, Sechs kleine und leichte Orgelstücke. — Breslau, Leuckart. Pr. 10 Sgr.

Diesen Orgelstücken fehlt die Opuszahl. Vermuthlich ein Erstlingswerk; wir erinnern uns wenigstens

nicht den Componiſten, der Organiſt einer kleineren Kirche Breslaus iſt, durch frühere Werke ſchon kennen gelernt zu haben. Die Stücke ſind beſonders für einmanualige Werke componirt, und eignen ſich auch für dieſe in der That am beſten durch die beſcheidene, faſt ländliche Einfachheit in der ſie empfunden und ausgeführt ſind. In allen ſechs Stücken wird der an die Spitze geſtellte Gedanke mit einer biederen Treuherzigkeit durchgeführt; und wenn dieſelbe auch nicht auf geiſtvolle Verwerthung Anſprüche machen kann, ſo hat der Componiſt ſich doch vor entſchiedenen Trivialitäten in Acht genommen. Ihren Zweck erfüllen die Stücke, welche wir vorzugsweiſe für das Orgelſpiel in Landkirchen als geeignet bezeichnen müſſen.

Heinr. Enckhauſen, 87ſtes Werk. Tonſtücke für die Orgel. — Hannover, Adolph Nagel. Pr. 1ſtes Heft 6 gGr., 2tes Heft 10 gGr.

Auch dieſe Orgelſtücke, deren Zahl ſich in den zwei Heften bis auf zwölf beläuft, ſind für kleinere Werke geeignet, oder doch größtentheils für den Vortrag mit nur einigen zarten Stimmen berechnet. Die Motive dazu ſind faſt alle freundlichen einſchmeichelnden Charakters und ſchon aus dieſem Grunde zu einer Durchführung im ſtrengen Orgelſtone nicht geſchaffen, was auch ſicherlich ganz außer des Componiſten Abſicht beim Niederſchreiben dieſer, einer Dame gewidmeten Stücke, gelegen hat. In der Leichtigkeit mit welcher dieſe Präludien hingeworfen ſind, iſt die gewandte Hand eines erfahrenen Muſikers nicht zu verkennen. Nur einige Routine im Orgelſpiel gehört dazu, um dieſe zierlichen Orgelnippes vom Blatte zu treffen.

Was die dem Belieben des Spielers anheim geſtellte Benutzung des Pedals betrifft, ſo dürfen wir verſichern, daß ſelbſt zarte Damenfüße, wollten ſie es unternehmen dieſe Region zu betreten, in keine große Gefahr kommen, auf mißtönige Abwege zu gerathen; es iſt alles angenehm und lichtausführbar.

Das Werkchen wird auch manchem Mann im Amte viel Vergnügen, bei den Orgel ſpielenden Damen aber ſicherlich Glück machen. Wir müſſen nur bedauern, daß bei der kleinen Anzahl derſelben dies kein großes Glück iſt.

Andreas Bibl, Op. 24. Zwölf Präludien in den gewöhnlichen Dur- und Molltonarten, für die Orgel oder Physharmonika. — Wien, Carl Spina. Preis 20 Ngr. = 1 fl C.M.

Dieſe Orgelſtücke des Hrn. Bibl kommen aus Wien, wo derſelbe Organiſt der Metropolitankirche iſt. Sie bekunden abermals, was wir längſt wiſſen, daß man dort, ſo wie in den ſtreng katholiſchen Landen überhaupt, bis jetzt noch keine hohen Anforderungen an das Orgelſpiel ſtellt. — Thematiſche Kunſt, ein Hauptmoment der Orgel, iſt darin wie eine von der Sonne gebleichte Farbe, kaum erkennbar. Noch nicht einmal zu einem Fugato wird der Verſuch gemacht. — Wir wollen damit jedoch keineswegs einen Tadel über dieſe Stücke ausgeſprochen haben, was ſie um ſo weniger verdienen, als ſie gegen Anderes gehalten, was von dort kommt, ſogar ſehr kirchlich klingen. Nur für den Geſchmack eines norddeutſchen Organiſten (verſteht ſich in des Wortes gutem Sinne) ſind ſie nicht.

Moritz Broſig, Op. 11. Drei Präludien und zwei Poſtludien für die Orgel. — Breslau, Leuckart. Pr. 15 Sgr.

— — —, Op. 12. Vier Orgelſtücke. — Ebend. Pr. 20 Sgr.

Ganz anders verhält es ſich mit den Orgelſtücken des Hrn. Broſig, der bisher Dom-Organiſt in Breslau, zur Zeit jedoch Kapellmeiſter dieſer gleichfalls katholiſchen Kirche iſt. Hier finden wir alles vollauf, was wir in jenen Stücken des Hrn. Bibl vermißten: Harmoniſche Durchbildung und die Fähigkeit aus einem oft unſcheinbaren Motiv einen abgerundeten Satz zu geſtalten. Dabei wird die kirchliche Würde des Inſtrumentes überall ſtreng gewahrt. Wir möchten behaupten: es ſind Stücke im proteſtantiſchen Geiſte geſchrieben, und thun dies auf die Gefahr hin, daß der geſchätzte Componiſt dagegen proteſtirt. Denn einmal iſt es ein Factum, daß Hr. Broſig ſeine Studien bei den proteſtantiſchen Altmeiſtern gemacht hat, und unter den katholiſchen Organiſten zu den rühmlichen Ausnahmen gehört; für's Andere finden wir ſogar in dem Op. 12 ein im Geiſt und Charakter des proteſtantiſchen Kirchenliedes „O Traurigkeit o Herzeleid" tief empfundenes Vorſpiel, das uns in der ganzen Sammlung am meiſten zuſagt.

Sämmtliche Stücke fordern ſchon einen ziemlich gewandten Spieler, vorzugsweiſe jedoch Nr. 3 aus Op. 12, Präludium und Fuge in A-Moll; ein effectvoller Satz, der auch den Anforderungen des ſtrengen Contrapunktiſten entſprechen wird.

Beide Werke ſind beachtenswerth.

D. H. Engel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Jenny Lind-Goldschmidt, die sich gegenwärtig im Seebad Norderney aufhält, hat daselbst zum Besten der dortigen Armen ein Concert veranstaltet.

Frl. Bury befindet sich gegenwärtig in Deutschland, wird aber Ende September nach England wieder zurückkehren, da die deutsche Oper im Drurylane-Theater in London unter neuer Verwaltung wieder eröffnet worden ist.

Jenny Ney gab am 4ten September in Homburg ein Concert.

Thalberg und Garcia befinden sich gegenwärtig in Wien.

Hr. Wiedemann vom Leipziger Theater hat u. A. auch diesen Sommer außer in München in Carlsruhe gastirt, und zwar als „Masaniello", aber nur einmal und nicht wieder. — Hr. Wiedemann hat in Carlsruhe nicht gefallen.

In italienischen und deutschen Blättern sucht man jetzt für Concert-Reisen einen Chargé d'affaires, der gründliche musikalische Kenntniß besitzt, um das Arrangement bei Concerten zu leiten, „gut Pianoforte spielt, und italienisch spricht". Die Adressen (M. N. poste restante) sind nach Verona zu befördern. — Es handelt sich darum, einen Geigenspieler auf seinen Concertreisen zu begleiten. Mit den „gründlichen musikalischen Kenntnissen wird es da nicht Viel auf sich haben, aber „italienisch Sprechen" findet sich wohl selten bei den continentalen Verhältnissen unserer deutschen, stellesuchenden Musiker vor. So gut man übrigens „auf diesem, nicht mehr ungewöhnlichen Wege", Heirathsgesuche verbreitet, und Frauen findet — warum sollte man nicht einen Accompagneteur finden? Ist dieser doch ohnehin nicht viel mehr als ein Provisions-Reisender auf Colonial-Waaren! —

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden ist Weber's „Euryanthe" nach jahrelanger Pause neueinstudirt wieder auf dem Repertoir.

In Hamburg wurde Méhul's „Joseph in Egypten" neueinstudirt mit großem Beifall gegeben.

Die Oper in Weimar ist am 15ten September wieder eröffnet worden. Berlioz' „Benvenuto Cellini" wird neueinstudirt.

Meyerbeer befindet sich seit dem 12ten September bereits in Stuttgart, um die letzten Proben zum „Nordstern" selbst zu leiten, welcher am 27sten September (Geburtstag des Königs) zur Aufführung „befohlen" ist. Meyerbeer wird die erste Vorstellung selbst dirigiren, Kücken hat nur das Vergnügen gehabt, die Oper einzustudiren, Lewald hatte die Theaterproben zu leiten. — Die Stuttgarter thun sich nicht Wenig darauf zu Gute, daß sie so glücklich sind, die deutsche Bühne zu besitzen, welche sechs Monate nach der Pariser Aufführung ein Werk von solchem Belang, welches „außerordentliche Schwierigkeiten bietet", zuerst nach Deutschland zu verpflanzen wagt. — Wenn man drei bis vier Monate daran studirt, finden wir dieses Kunststück nicht sehr groß, und über „die Ehre" ließe sich noch streiten! — — —

Ueber den günstigen Erfolg der neuen Oper „der Unbekannte" von J. J. Bott bei der Aufführung in Cassel berichteten wir schon. Man schreibt uns, daß dieselbe bereits Repertoiroper geworden ist und bei jeder Wiederholung denselben Beifall findet und ein volles Haus macht. Die Casseler Zeitung berichtet darüber: „Haben wir uns auch von der Composition unseres genialen Bott Viel und Gediegenes versprochen, so ist dennoch unsere Erwartung weit übertroffen worden. Das Ueberraschendste war uns, daß Bott schon bei diesem seinem ersten größeren Werke vollkommen selbstständig aufgetreten ist, keine ängstliche Hinneigung zu irgend einem Meister, kein kleinliches Festhalten beschränkter herkömmlicher Formen, kein Kokettiren mit Gelehrsamkeit auf Kosten der Charakteristik, — nein, überall Natürlichkeit und Wahrheit; Bott schrieb aus dem Herzen zum Herzen, seine Musik ist mit der Dichtung, mit den Charakteren der handelnden Personen ganz und gar verschmolzen. Wenn wir auch nach einmaligem Anhören eines so großartigen Werkes nicht in eine Detaillirung der einzelnen Nummern einzugehen im Stande sind, so bemerkten wir dennoch mit großer Genugthuung, daß ein großer Melodienreichthum, der leider den meisten neueren Componisten mangelt, vorherrscht, daß sein Styl ein edler, echt deutscher ist, und daß der dramatische Effect von Act zu Act sich steigert. Wir erinnern nur an die Wirkung, die das Duett im zweiten Acte (Therese-François) — das Gebet im dritten Acte (Ensemble), welche wiederholt werden mußten, so wie die Erzählung des François im selben Acte hervorgebracht hat."

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Mitglieder der Leipziger Oper haben dem Kapellmeister Riez bei seinem Abgang vom Theaterorchester, welches er sieben Jahr lang dirigirte, einen silbernen Pokal überreicht. — Kapellmeister Riez übernimmt nicht nur die Direction der Gewandhausconcerte, sondern zugleich die Leitung der Leipziger Sing-Akademie.

Musikalische Novitäten. Soeben erschienen: Sechs Lieder für eine Stimme mit Pianoforte, gedichtet und componirt von Peter Cornelius, Op. 1. — Der junge Dichter-Componist, früher Schüler von Dehn, seit längerer Zeit in Weimar ansässig, ist als Schriftsteller schon durch mehrere Uebersetzungen an die Oeffentlichkeit getreten, so durch seine vortreffliche Uebersetzung der ursprünglich französisch geschriebenen Artikel von Liszt in diesen Blättern; durch seine Uebersetzung von Berlioz „Flucht nach Egypten", „Benvenuto Cellini" ꝛc. Als Componisten begegnen wir ihm hier zum ersten Male. Eine Besprechung folgt später.

Von Gade wird eine Sonate für Pianoforte erwartet. Der Componist ist in neuester Zeit sehr fleißig und productiv.

Bei Haslinger erschien in neuer Ausgabe der Clavier-Auszug von Weber's „Euryanthe". Preis 10 Thaler. Auch die einzelnen Nummern sind zu haben.

Literarische Notizen. In Frankreich erschien in neuerer Zeit: „Rossini, sa vie et ses oeuvres, par les frères Escudier, avec une introduction de M. Méry". — Kurze Zeit vorher erschien gleichfalls ein „Leben Rossini's" von Henry Beyle. Der letztere Schriftsteller hat hierauf noch das Leben von Haydn, Mozart und Metastasio folgen lassen. Doch ist letzteres nur eine neue revidirte Ausgabe eines schon früher erschienenen Werkchens.

Vermischtes.

Das Comité der Actionäre des Stadt-Theaters in Hamburg macht bekannt, daß die Direction des Hamburgischen Stadt-Theaters vom 1sten April 1855 an erledigt sei. Bis dahin wird das Theater unter der Interimsleitung des bisherigen Ausschusses fortgeführt.

Director Megerle am Josephstädter-Theater in Wien hat sich den Theaterbankerotten der diesjährigen Saison angeschlossen. Der Passivbestand betrug 213,000 Gulden C. M. Die Gläubiger beschlossen, das Theater für eigene Rechnung interimistisch fortzuführen, eine in neuerer Zeit in Aufnahme gekommene Verfahrungsart, die unter Umständen gar nicht so übel ist. Doch soll sich schon ein neuer Unternehmer gefunden haben. Hr. Weiß, der Wittwer der durch das Kinderballet berüchtigten Mad. Weiß, soll das Josephstädter käuflich an sich bringen wollen. Man schreibt aus Wien, daß dieses Unternehmen so kühn sei, daß man ihm schon seiner Kühnheit wegen Erfolg wünschen möchte.

Der König von Preußen hat dem Sieg-Rheinischen Lehrergesang-Verein, (siehe Nummer 11 dieses Bandes) der unter Leitung des Musikdirector Töpler sich hauptsächlich der alt-italienischen Kirchenmusik a capella widmet, ein Exemplar der, vor mehreren Jahren in Rom veranstalteten Gesammtausgabe der Werke Palestrina's, in acht Foliobänden, geschenkt.

Das Dresdner Hoftheater wurde wider alles Erwarten schnell, nach vier wöchentlicher Pause, am 7ten September schon wieder eröffnet, doch blieb das Hoftheater auf dem Linkeschen Bad (für Possen, Lustspiele, komische Opern ꝛc.) geschlossen, um in dieser Saison nicht mehr eröffnet zu werden. Im Hoftheater wählte man auch fast durchgängig ernste, classische Stücke. Göthe's „Iphigenie" eröffnete das Theater, dann folgte Mozart's „Idomeneus", dann Hebbel's „Judith".

In der letzteren Zeit hat sich das Opern-Repertoir des Münchener Hoftheaters etwas zum Besseren gewendet. Man gab „Fidelio", „Barbier" und „Freischütz"; doch ließ man, gleichsam um sich und das Publikum für die Anstrengungen dieser classischen Opern zu entschädigen, hierauf die „Regimentstochter", „Martha" und die „Schwestern von Prag" von Wenzel Müller folgen. Letzteres war wahrscheinlich eine Aufmerksamkeit gegen W. H. Riehl, dessen Lieblingscomponist bekanntlich Wenzel Müller ist. Um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen, gab Dingelstedt sodann am 12ten September „Die Waise aus Lowood" zum ersten Mal.

Ein englischer Schriftsteller rief ganz neuerdings, bei einer Besprechung der Dichtungen von Th. Campbell, mit Emphase aus: „Es weht uns, wie aus „Mendelssohn's schottischer Symphonie" etwas vom Wehen der frischen nordischen Bergluft aus seinen Dichtungen entgegen." — Diese Luft (respective Wind) muß allerdings höchst eigenthümlicher Art sein, und man kann sich nun ganz genau denken, wie die Dichtungen von Campbell beschaffen sind! Denn bekanntlich giebt es keine schottische Symphonie, sondern nur eine schottische Ouvertüre, auch ist sie ausnahmsweise einmal nicht von Mendelssohn, sondern von Gadel — Wenn nur die Engländer nicht geistreich sein wollten, und um's Himmels Willen die Musik in Ruhe ließen! Aber Alles, was „beautiful" klingt, und modern ist, muß bei ihnen von Mendelssohn sein; Alles was zopfig klingt, aber schön, ist von Händel. Diese beiden Namen bilden den ganzen musikalischen Katechismus der Engländer, und schließen die Kunstbestrebungen des Jahrhunderts, nach ihrer Meinung in sich. Eine höchst bequeme Theorie, die wenigstens den Vortheil hat, von überraschender Einfachheit zu sein!

In den interessanten „Theaterbriefen aus London", welche die A. A. Z. veröffentlicht, schreibt Edward Devrient u. A.: „Von den großen Theatern, in denen früher die berühmtesten Talente in Shakespeare's Dichtungen glänzten, hat die Oper, und zwar die ausländische, Besitz ergriffen, denn die Bemühungen, eine englische Oper zu erhalten, sind längst aufgegeben. In „Drurylane" und „Coventgarden" lassen sich italienische und deutsche Operngesellschaften hören, eine französische im kleinen St. James-Theater, wo früher das deutsche Schauspiel sich in zwei Sommern gezeigt hat. Das Theater „Royal Opera" ist geschlossen. Meinem Interesse für die englische Kunst sind nur vier Theater geöffnet: das „Princess-Theater", von Charles Kean dirigirt; das „Haymarket-" das „Olympic-" und das „Adelphi-Theater", „Lyceums-Theater", unter Mathew's Direction, war in die Provinz gegangen. Sadler's „Wells", wo noch bis vor einiger Zeit mit schwachen Mitteln Aufführungen Shakespeare'scher Stücke stattfanden, die selbst Macready empfahl, ist ganz geschlossen. Die übrigen geringeren Theater bieten kein künstlerisches Interesse." — Ist dies ein würdiger Kunstzustand für die „Weltstadt" London mit zwei Millionen Einwohnern?

In Bucharest befindet sich jetzt, nach dem Einzug der Türken und Oestreicher, eine französische Oper und Ballet. Ueberdies ist ein Walachisches Theater da, wozu im Winter noch eine italienische Oper kommt! Hierbei ist in Erinnerung zu bringen, daß Bucharest 125,000 Einwohner, darunter 15,000 Deutsche, besitzt, ungerechnet die großen Truppenmassen, die jetzt dort ihre Winterquartiere aufschlagen. — Am 27ten August fand in Bucharest in einem

öffentlichen Garten ein großes Concert zur Feier des St. Marien-Festes statt. Es wirkten dabei drei große Musikcorps mit, nämlich das der türkischen Truppen, das complette Orchester der italienischen Oper und die Musik der walachischen Regimenter. Zur Verherrlichung des Marienfestes spielte die türkische Musik den — Ragoczy-Marsch und den „Ottomanen-Marsch" von Kremser. Man sieht, daß die „Cultur", „die alle Welt beleckt", sich schon bis Bucharest erstreckt! —

Auf der diesjährigen Kunst-Ausstellung in Dresden zeichnen sich unter den plastischen Kunstwerken namentlich Rietschel's Medaillon von Liszt, sowie auch die „Muse der heiteren Musik" von Gerhardt in Rom aus. — Rietschel's Medaillon ist das Vollendetste, was an Portraits von Liszt jemals erschienen ist, und zugleich als Basrelief ein unübertreffliches Meisterstück.

Das erzbischöfliche General-Vicariat in Cöln hat einen Schritt gethan, dem man seit längerer Zeit schon mit Erwartung entgegen gesehen hat, und der die allgemeinste Beachtung und Nachahmung verdient. Unterm 10ten August wurde nämlich von dieser geistlichen Behörde ein Rundschreiben an den Diöcesan-Clerus erlassen, in welchem sie sich auf das entschiedenste gegen die profane Musik ausspricht, welche man durchweg beim Gottesdienst aufzuführen pflegte, gegen jene Art von Musik nämlich „welche, statt die Andacht zu fördern, und die Gemüther zu erheben, die Andacht nur störte, und der Sinnlichkeit und der Zerstreuung schmeichelte". Dem Klerus wird es zur ernsten Pflicht gemacht, darauf zu achten, daß der Gottesdienst durch solche weltliche Musik nicht profanirt werde.

Briefkasten.

G. F. M. Für jetzt ist noch keine Aussicht zum Erscheinen des eingesendeten Werkes.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

C. Oberthür, Drei Gesänge für vier Männerstimmen. Dresden, Bauer. 15 Ngr.

Das Heft enthält die in anderen Weisen schon im Munde des Volkes lebenden zwei Lieder: „Nun holt mir eine Kanne Wein" von Freiligrath und „Siehst Du dort die Wolken eilen" von Feldmann, ferner „das Posthorn" von Storch. Es ist immer keine leichte Aufgabe, Lieder, zu denen bereits beliebte Musik vorhanden, noch einmal zu componiren. Im Allgemeinen ist dieser Versuch dem Componisten hier jedoch geglückt, nur können wir uns mit der vierstimmigen Behandlung des ganz subjectiv gehaltenen Gedichtes von Feldmann nicht einverstanden erklären. Auch das Posthorn von Storch ist ansprechend und sangbar, wie die anderen Lieder, gesetzt und es dürfte somit vorliegendes Werkchen Männergesangsvereinen eine willkommene Gabe sein.

Gust. Barth, Op 19. Chöre und Quartette für Männerstimmen. Nr. 5. Lied der Landsknechte auf dem Zug, Gedicht vom Grafen Wilhelm v. Würtemberg. Wien, Witzendorf. 30 Kr.

Ein hübsches, gefälliges Lied, das Gesangsvereinen eine willkommene Gabe sein wird.

Instructives.

Für Pianoforte.

H. Cramer, Op. 4. Sechs Studien für das Pianoforte mit beigefügtem Fingersatz. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.

Es setzen diese Studien einen bereits erlangten nicht unbedeutenden Grad technischer Ausbildung voraus. Wird in ihnen auch wenig Neues geboten, so ist doch das Gegebene gut und zweckmäßig, das Werkchen daher Lehrern wie Schülern zu empfehlen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. G. Klauer, Volks- und Liederweisen nach methodisch progressiver Folge für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet und herausgegeben. Heft 4. Eisleben, Reichardt. 10 Sgr.

Ein für den Unterricht auf der ersten Stufe sehr brauchbares und empfehlenswerthes Werkchen, dessen Inhalt den Schüler aufmuntern und unterhalten wird, da er ganz dem Fassungsvermögen der Kinder angepaßt ist.

Sammlung der ansprechendsten Adagios, Menuetten u. aus Händel's, Mozart's und Haydn's Werken für das Pianoforte zu vier Händen leicht arrangirt.

Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 6—10. Nr. 6, 9, 10. à 5 Sgr., Nr. 7. 10 Sgr., Nr. 8. 7½ Sgr.

Die vorliegenden Nummern des für den Unterricht empfehlenswerthen Werkes enthalten die Menuetten aus Mozarts G-Moll und Es-Dur-Symphonien (Nr. 6 und 9) und aus Haydn's vierter Symphonie in G-Dur (Nr. 8), ferner Allegretto aus derselben Symphonie von Haydn (Nr. 7) und Marsch aus „Samson" von Händel.

Für Violine.

J. Dont, Op. 38. Zwanzig fortschreitende Uebungen für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. Wien, Witzendorf. Heft 1. 1 Fl. 30 Kr.

— —, Op. 39. Die Tonleitern in allen Erhöhungs- und Vertiefungszeichen sammt den Intervallen. Mit besonderer Rücksicht auf die ersten Tact- und Bogen-Uebungen für zwei Violinen. Ebend. Heft 1. 1 Fl. 36 Kr.

Beide Werkchen verdienen ihrer Zweckmäßigkeit wegen die angelegentlichste Empfehlung. Das erste Heft von Op. 38 enthält zehn Uebungsstücke, die auch ansprechend und gefällig sind und den Schüler durch Trockenheit nicht ermüden. In dem zweiten Werke werden die Tonleitern jeder einzelnen Tonart, wie das Treffen der einzelnen Intervalle derselben gelehrt, und von einer zweiten Violine begleitet. Diesen Vorübungen folgen jedesmal kleine recht hübsche und zweckmäßige Uebungsstücke. Das Werkchen ist demnach für den ersten Unterricht berechnet. Vorliegendes Heft enthält die Tonleitern C-Dur-A-Moll, G-Dur-E-Moll, F-Dur-D-Moll, D-Dur-H-Moll, B-Dur-G-Moll mit ihren entsprechenden Etuden, die sich im weiteren Verlaufe auch in der Technik steigern.

G. Wichtl, Op. 17. Funfzig Uebungsstücke für die Violine mit einer zweiten Violine ad libitum. Zum Gebrauche beim ersten Anfangsunterricht. Offenbach, André. 2 Fl. 24 Kr.

Ein Werkchen, das für die Erfahrungen des Verfassers als Lehrer spricht und daher Empfehlung verdient. Die Uebungsstücke sind dem auf dem Titel angegebenen Zwecke angemessen, melodiös, soweit als dies bei so leichten Stücken möglich, und in fortschreitender Folge planmäßig geordnet. Die zweite für den Lehrer bestimmte Stimme hebt die einzelnen Stücke wesentlich, ist jedoch ebenfalls leicht, so daß der Lehrer bei ihrer Ausführung dem Spiel des Schülers seine volle Aufmerksamkeit nicht zu entziehen braucht.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Bach, Jean Séb., Concert en Mi majeur (E-dur) pour Clavecin avec Accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, publié pour la première fois d'après le Manuscrit original par *S. W. Dehn* et *F. A. Roitzsch*. Oeuvres complettes Liv. 21. Partition (1 Thlr. 10 Ngr.). Parties (1 Thlr. 20 Ngr.). 3 Thlr.

— —, Concert en Ré mineur (D-moll) pour Clavecin avec Accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, publié d'après le Manuscrit original par *S. W. Dehn* et *F. A. Roitzsch*. Oeuvres complettes Liv. 22. Partition (1 Thlr. 20 Ngr.). Parties (2 Thlr.). 3 Thlr. 20 Ngr.

Baumgartner, W., Abendlieder. Gedicht von *Emanuel Geibel*, für 4 Männerstimmen (Chor und Halbchor). Partitur und Stimmen (jede Stimme einzeln à 1½ Ngr.). 10 Ngr.

Büchner, Emil. Lieder mit Sprüchen von *Adolph Böttger* für das Pianoforte. Op. 15. Heft 1, 2 (à 20 Ngr.). 1 Thlr. 10 Ngr.

Dancla, Ch., 3 Duos brillants pour 2 Violons. Op. 63. Série III, Liv. 4. 1 Thlr. 15 Ngr.

Goltermann, Georg, 5 Gesänge für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 11. 20 Ngr.

— —, Dieselben einzeln: No. 1, 3, 4 (à 5 Ngr.), No. 2, 5 (à 7½ Ngr.). 1 Thlr.

Jaell, Alfred, „Comin' thro' the rye". Ballade favorite ecossaise. Transcription pour Piano No. 3. Op. 31. 15 Ngr.

John, Carl, Trinklied von *Ch. Saardam*, für Gesang mit Pianoforte. 5 Ngr.

Kalliwoda, J. W., 6 Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Op. 202. Partition.

Cah. I. No. 1. Ouverture. No. 2. Mazourka. No. 3. Marche funèbre avec Choeur (Funeral-Choir). 2 Thlr. 10 Ngr.

Cah. II. No. 1. Polka. No. 2. Marche solennelle. No. 3. Choeur de Soldats (Soldier's Song). 1 Thlr. 10 Ngr.

Kalliwoda, Guillaume, Impromptu pour Piano. Op. 3. 15 Ngr.

— —, Polka für Pianoforte. 10 Ngr.

Reichel, Adolphe, Sonate pour Piano et Violon. Op. 16. 1 Thlr. 15 Ngr.

Spohr, L., Concerto in modo di Scena cantante (per il Violino) accommodato per il Violoncello con Orchestra da *F. Grützmacher*. Op. 47. 2 Thlr. 22½ Ngr.
— —, L'istesso con Pianoforte. Op. 47. 1 Thlr. 5 Ngr.
— —, Recitativ (Ich bin allein — Solinga son) und Arie (Wie dich nennen? — Questi affetti) für Sopran mit Orchester (nebst Klavier-Auszug) aus der romantischen Oper: Faust. No. 16. 1 Thlr. 10 Ngr.
— —, Dieselbe im Klavier-Auszuge. No. 16. 12½ Ngr.
Truhn, F. H., Schloss Boncourt. Poesie von *Adalbert von Chamisso*, für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 100. 15 Ngr.
Weber, C. M. von, Ouverture für Orchester zur Ernte-Cantate, No. 12 der nachgelassenen Werke. 1 Thlr. 15 Ngr.
— —, Dieselbe für Pianoforte eingerichtet von *H. Enke*,
zu 2 Händen 12½ Ngr.
zu 4 Händen 15 Ngr.
Wettig, Carl, Thema mit Variationen für Pianoforte. Op. 9. 20 Ngr.

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

***F. E. C. Leuckart** in Breslau.*

Gaschin, Comtesse Fanny de Rosenberg, Op. 19. „*Souvenir de Lazienki*", Mazurka bleu pour Piano. 20 Sgr.

Gumbert, Ferd., Op. 64. *Drei Lieder* für Sopran oder Tenor mit Piano. („Er liebt mich nicht — er liebt mich!" „Nur einmal möcht' ich Dir noch sagen!" „Liebchen weine nicht.") 15 Sgr.

Heinsdorff, G., *Tänze und Märsche* für Piano.
Op. 9. *Breslauer Damen-Polka.* 5 Sgr.
„ 10. „*Der fröhliche Pole*", Mazurka. 5 Sgr.
„ 25. *Marien-Marsch* über das Lied: „Die schönsten Augen" von Stigelli. 7½ Sgr.
„ 26. *Polka-Mazurka.* 7½ Sgr.

Mächtig, Carl, Op. 1. „*Aus der Heimath*", Salonstück für Piano. 12½ Sgr.
———, Op. 5. „*Ach wie ist's möglich, dass ich Dich lassen kann*", Thüringsches Volkslied für Piano übertragen. 12½ Sgr.

Otto, Julius, Op. 104. *Drei Lieder* von Emanuel Klopsch für Sopran oder Tenor mit Piano. (Mondnacht. Weihnachtslied. Lied.) 20 Sgr.

Sammlung von Tänzen und Märschen für Orchester. (In Stimmen.)
No. 23. *Heinsdorff, G.*, Op. 25. *Marien-Marsch.* Op. 26. *Polka-Mazurka.* 1 Thlr. 17½ Sgr.

Schnabel, Carl, Op. 58. *Frosch-Engagement* von Hoffmann v. Fallersleben. Musikalischer Scherz für eine mittlere Stimme (oder 2 Stimmen ad libitum) mit Piano. 10 Sgr.
———, Op. 59. *Zwei elegante Salonstücke* für Piano.
No. 1. Fantasie über das Lied: „Die blauen Augen" von Arnaud. 15 Sgr.
No. 2. Fantasie über ein Ballet-Motiv aus der Oper: „Percival und Griseldis" von Carl Schnabel. 15 Sgr.
———, Op. 61. „*Ein seliger Tag*". Lied für Tenor mit Piano. 7½ Sgr.
———, Dasselbe arrangirt für eine tiefere Stimme. 7½ Sgr.

Neue Musikalien.

Im Verlage von ***Fr. Kistner*** in Leipzig erschienen so eben:

Doctor, F. E., Tarantelle pour Piano. Op. 26. 10 Ngr.
— —, Mazourka brillante pour Piano. Op. 28. 10 Ngr.
Eschmann, J. C., Tagebuchblätter. 4 Clavierstücke. Op. 26. 1 Thlr.
Mayer, Ch., 10 Fantaisies brillantes et originales pour Piano. Op. 188. No. 1, 3. à 10 Ngr.
— —, do. do. No. 2, 4, 6. à 12½ Ngr.
— —, do. do. No. 5. 17½ Ngr.
— —, do. do. No. 7, 8, 9, 10. à 15 Ngr.
Reinthaler, C., Sechs Gedichte von Dante, Petrarca und Metastasio für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pianoforte. (Italienisch und in deutscher Uebersetzung.) Op. 6. Heft I und II. à 20 Ngr.
Volkmann, R., Allegretto capriccioso pour Violon avec Piano. Op. 15. 15 Ngr.
Wieniawski, Henri u. Joseph, Allegro de Sonate (Presto) pour Violon et Piano concertant. Op. 2. 25 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 15.** Den 6. October 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Wagner's Fliegender Holländer. — Kleine Zeitung: Anregungen, Correspondenz, Tagesgeschichte. — Intelligenzblatt.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

IV.

Dem zweiten Acte geht ein instrumentales Intermezzo voraus. Wagner wendet auf ähnliche Stücke eine große Sorgfalt; seine Zwischenacte sind voll genialer Züge, voll feiner poetischer Intentionen. Meistens sind sie epische Fortsetzungen oder Ergänzungen der dramatischen Handlung, in welchen die contrastirenden oder verwandten Hauptmotive und Ideen der Oper gleichsam erzählen, was bis zum Beginn des nächsten Aufzugs vorgeht. Sie sind ebenso meisterhaft stylisirt, als die durch den Lauf der Begebenheiten oder zur Erholung der Stimmen nöthigen Pausen in der Handlung, in welche dann das Orchester selbstständig eingreift. Solche Zwischenräume wurden sonst mit bedeutungslosen banalen Ritornellen ausgefüllt; Wagner behandelt sie mit besonderer Aufmerksamkeit, er läßt sie als integrirenden Theil des Dramas eine wichtige Stellung in demselben einnehmen. Solche Momente vervollständigen bei ihm die Physiognomie seiner Personen, sie umgeben diese wie mit einer besonderen Atmosphäre ihrer vergeistigten Leidenschaften.

Diesmal nimmt das Orchester das Lied des Piloten und den Abschiedschor wieder auf. Wir sehen den wackern Daland von seinen Matrosen umgeben, dahin segeln, froh der Beute, des kostbaren Koffers, den der Holländer auf sein Schiff bringen ließ, und glücklich, seiner Tochter einen Bräutigam zuzuführen. Wir folgen ihm bis er den Hafen erreicht, wo wir in raschem Uebergange zu Senta versetzt werden, das Schnurren der Spinnräder und einige Refrainnoten des Gesanges hören, den die jungen Spinnerinnen anstimmen.

Ein, nach scandinavischem Gebrauche, getäfeltes, mit Modellen von Corvetten, Kuttern und Schoonern, sowie mit Seestücken in colorirten Kupferstichen geziertes Zimmer zeigt uns eine Gruppe junger Spinnerinnen. Sie singen ein reizendes Lied mit obligater Begleitung der Räder. Senta nimmt nicht Theil daran. Tief sinnend, von schwermüthigen Gedanken erfüllt, läßt sie das Spinnrad ruh'n. Ihre Amme, Mary, unterbricht den Chor, aber die jungen Mädchen singen ungestört ihre Couplets weiter, (das Schnurren der Räder fährt auf einem anhaltenden Triller der

Violen fort, wozu die zweiten Violinen mit allerliebſten rhythmiſchen Schelmereien auf den ſchlechten Taeztheilen ſich geſellen), bis ſie ungeduldig über Senta werden, die in Gedanken abweſend iſt, nicht ſpinnt noch ſingt, gar nicht achtet auf die Gegenwart der Gefährtinnen, ſondern mit unabgewandtem Blicke nach einem jener illuminirten Bilder ſtarrt, wie man ſie faſt in allen Seemannswohnungen findet, auf denen irgend eine Ballade, eine Volksſage verherrlicht iſt. Das Gemälde, welches Senta's Aufmerkſamkeit ſo gänzlich abſorbirt, ſtellt den holländiſchen Capitain dar, wie die Tradition ſein getreues Andenken und ſein lebendiges Bild bewahrt hat. Mary ſchmält auf ſie, wie ſie nur immer mit dieſem unglückſeligen Bilde ſich geſchäftigen könne; die Mädchen ſtimmen mit ihr ein und ſpötteln über dieſe Liebhaberei Senta's und über die Eiferſucht, die man von ihrem Verlobten, dem Jäger Erik, befürchten müſſe. In ihrem Sinnen alſo geſtört und unmuthig gemacht, fordert Senta die Amme auf, ihnen die Ballade vom holländiſchen Capitain zu ſingen; aber die Alte, welche von Senta's Schwärmerei unheimlich berührt iſt, weiſt es mit Entſetzen von ſich und ſpricht feierlich: „den fliegenden Holländer laßt in Ruh!" wozu im Orcheſter deutlich das Verdammungsmotiv ertönt. „Wie oft doch hört' ich ſie von Dir" erwiedert Senta und um den Freundinnen die Spöttereien entgelten zu laſſen, deren Ziel ihr träumeriſcher Hang, ihre ſeltſame Sympathie für den unſeligen Capitain war, und um ſie zur Rührung und Mitleid für ſein Loos zu bewegen, deſſen ſich Niemand erbarmt, und deſſen Qualen ihr Herz ſo innig mitfühlt, ſingt ſie nun ſelbſt die Ballade, indem ſie die Mädchen mahnt, *wohl auf die Worte zu achten*. Den Neugierigen kann Nichts gelegener kommen als in ihrem großen Arbeitseifer geſtört zu werden; ſie rücken näher zu Senta heran, um aufmerkſam ein Lied zu hören, das Alle kennen, das aber Senta *ſo ſchön* ſingt!

Das Lied beginnt mit ſeinem Refrain, dem Verdammungsmotiv, einer genauen Wiederholung der erſten Taete der Ouvertüre; das Orcheſter unterſtützt Senta's Geſang mit einer volltönenden düſteren Begleitung.

Johohoe! Johohoe! ꝛc.
Traft ihr das Schiff im Meere an,
Blutroth die Segel, ſchwarz der Maſt?
Auf hohem Bord der bleiche Mann;
Des Schiffes Herr, wacht ohne Raſt.
Hui! — Wie ſauſt der Wind! — Johohoe!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohoe!
Hui! — Wie ein Pfeil fliegt er hin;
Ohne Ziel, ohne Raſt, ohne Ruh! — —
Doch kann dem bleichen Manne Erlöſung einſtens noch werden,
Fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden!
Ach! Wann wirſt Du, bleicher Seemann, ſie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
Ein Weib Treue ihm halt!

Bei böſem Wind und Sturmes Wuth
Umſegeln wollt' er einſt ein Cap: —
Er ſchwur und fluchte mit tollem Muth:
„In Ewigkeit laſſ' ich nicht ab!"
Hui! — und Satan hört's, — Johohoe!
Hui! — Nahm ihn beim Wort! — Johohoe!
Hui! — Und verdammt zieht er nun
Durch das Meer, ohne Raſt, ohne Ruh'!" — —
Doch daß der arme Mann noch Erlöſung fände auf Erden,
Zeigt Gottes Engel an, wie ſein Heil ihm einſt könne werden:
Ach! könntest Du, bleicher Seemann es finden!
Betet zum Himmel, daß bald
Ein Weib Treue ihm halt'!

Die Mädchen ſind ergriffen und ſingen die letzten Zeilen mit. Dieſe fährt mit wachſender Energie fort:

Vor Anker alle ſieben Jahr',
Ein Weib zu frei'n, geht er an's Land: —
Er freite alle ſieben Jahr',
Noch nie ein treues Weib er fand. —
Hui! — „Die Segel auf!" — Johohoe!
Hui! — „Den Anker los!" — Johohoe!
Hui! — „Falſche Lieb'! falſche Treu'!
Auf, in See, ohne Raſt, ohne Ruh'! — —

Von immer ſteigender Aufregung erſchöpft, ſinkt ſie wie ohnmächtig im Lehnſtuhl zuſammen. Die Mädchen überkommt eine andächtige Rührung; Senta's Bewegung theilt ſich ihnen mit. Sie falten betend die Hände und ſingen den Schluß der Ballade leiſe, pianiſſimo, im Chor:

Ach! wo weilt ſie, die Dir Gottes Engel einſt könne zeigen?
Wo trifft Du ſie, die bis in den Tod Dir bliebe treneigen?

Aber kaum haben ſie geendet, als Senta, wie von dem Rufe einer inneren Stimme aus ihrer Betäubung geweckt, ſich aufrichtet und in dem uns aus der Peroration zur Ouvertüre ſchon bekannten, geſteigerten Rhythmus jener öfter vornommenen Phraſe: „Doch kann dem bleichen Manne Erlöſung einſtens noch werden" — in hohen durchdringenden Tönen die Worte ausruft:

Ich ſel's, die Dich durch ihre Treu' erlöſe!
Mög' Gottes Engel mich Dir zeigen:
Durch mich ſollſt Du das Heil erreichen!

ſich dann mit ausgebreiteten Armen nach dem Bilde wie nach einem lebenden Weſen wendet, und drauf zueilt.

Vor dieſem mit ungeahnter Gewalt ausbrechendem Gefühl weicht Alles entſetzt zurück; die Fiction

wird faſt zur Wirklichkeit; die Mädchen beben vor Schrecken. In demſelben Augenblicke tritt Erik, der junge Jäger und Verlobte Senta's ein und verkündet die Ankunft des Vaters. Dieſe Nachricht bringt eine völlige Wendung der Gedanken mit ſich und erfüllt alle Herzen mit Freude. Wie ein auffliegender Wachtelſchwarm drängen ſich die Mädchen, um der Mannſchaft entgegenzueilen, unter der ſich mancher Geliebte oder Bruder befindet. Mary aber hält ſie zurück und ermahnt ſie, ſich vor allen Dingen mit den Vorbereitungen des zu veranſtaltenden Feſtmahls zu beſchäftigen. Die ſchmollende Ungeduld womit die Mädchen dieſe Ermahnung hinnehmen, giebt zu einem kleinen lebhaften Chor Veranlaſſung, der, wenn auch nicht in ſo feinem Ton gehalten als das Spinnlied, vermöge eines unwiderſtehlichen Zuges lebhafteſter Luſtigkeit überall des Beifalls gewiß ſein darf. Als ſie nun endlich lärmend davon eilen, hält Erik Senta ab ihnen zu folgen, ſtellt ihr dringlich die ſchmerzliche Ungeduld vor, mit welcher er den glücklichen Augenblick ihrer Vereinigung herbeiſehnt, und verlangt von ihr, daß ſie den Vater bitten möge, denſelben feſtzuſetzen und zu beſchleunigen. Seine Rede iſt voll der unruhigen Zärtlichkeit jener Herzen, welche ſich mehr von Gegenliebe zu überreden ſuchen als daß ſie derſelben gewiß wären, die irgend eine Lücke in den Haupt-Erforderniſſen ihrer Liebe finden und ſich nicht geſteh'n wollen, daß es ihnen an der Fähigkeit gebricht, ſie auszufüllen. Man erkennt bald daß Erik ſchon ſeit längerer Zeit Senta's Liebe zu gleichmäßig findet um ihre Seele für ganz von derſelben eingenommen zu halten; er ſieht ein, daß ſie die Einſamkeit dem Zuſammenſein mit ihm vorzieht, daß ſie ſeine Liebe zuſehr wie ein Geſchenk hinnimmt, als daß er ſie für einen Austauſch halten dürfte. Senta giebt anfangs ausweichende Antworten, wird aber dann ungehalten daß er ſo in ſie dringt, und wirft ihm Argwohn vor. Wenn erſt geheimer Unmuth ſich in gereizten Anſpielungen Luft macht, geht er leicht in bittere Geſpräche über; Erik wie alle unbeholfenen Liebhaber, wird verſtimmt und dann ungerecht und heftig. Er macht es ihr zum Vorwurf, daß ſie ſo oft die Ballade ſinge, immer das Bild des fliegenden Holländers betrachte, und überhaupt Mitleid für den verdammten Capitain empfinde. Er fühlt unklar, — aber mit den geſchärften geiſtigen Sinnen der Leidenſchaft, die unbeſtimmte Gefahren wittert, — daß die Exaltation, wenn ſie auch augenblicklich nur eine Fiction zum Gegenſtand hat, doch die Anzeichen ſchlummernder Kräfte verriethe und leicht eines Tages, wie eine lange eingedämmte lebendige Quelle, ſich plötzlich einen Weg bahnen und in ſprudelnden Cascaden dem unterirdiſchen Kerker entrinnen möchte, um zu Regionen vorzudringen, die ſeinem ſchüchternen Weſen nicht zugänglich ſind, deſſen Natur nur die laue Temperatur eines dunkeln Daſeins erträgt. Statt ſich der Bewegung ihrer erregten Phantaſie anzuſchließen, ſtatt ſich mit der Sehnſucht zu identificiren, Glück, Leben und Troſt im Herzen zu verbreiten, die der Empfindung derſelben in reichſtem Maaße fähig ſind, benimmt er ſich linkiſch und linkiſcher, bis er ihr zuletzt ernſtlich als Unrecht vorwirft, daß ſie eine bloße Legende, eine Fabel ſo lebhaft auf ſich einwirken läßt. Senta iſt dadurch an den zarteſten Saiten ihres Herzens unangenehm berührt, in den innigſten, angebornen Trieben ihrer Seele beunruhigt, ſie iſt in ihren geheimen Sympathieen, dem verwundbarſten Flecke in einem Frauenherzen, verletzt, ſie iſt in all ihrem wirklichen, aufrichtigen Wohlwollen für Erik gekränkt. Sie erträgt nicht länger ſanftmüthig dieſe Vorwürfe; ihre willfährige Stimmung nimmt die Färbung des Widerſtandes an, ihre Ungeduld wird zum Unwillen. Noch einige ähnliche Minuten, ſo verkehrt ſich ihre Liebe in Abneigung. Nicht ohne Stolz fragt ſie ihn: „Soll mich des Aermſten Schreckensloos nicht rühren?" Erik verläugnet auch hier den blöden Eigenſinn nicht, der den Männern in ſolchen Scharmützeln üblich iſt, wo Frauen immer Flügel haben um den ſicher treffendſten Kugeln zu entrinnen, oder wie in Igelsſtacheln ſich vor dem Ergreifen auf der That zuſammen zu rollen wiſſen, wo es ihnen nie an Pfeilen fehlt die für immer bleiben und bluten, an Nadeln die in einem perfiden Kuſſe verwunden, am Pelotonfeuer eines höhniſchen Auflachens das uns verwirrt und beſtürzt macht, ehe wir wiſſen woher es kommt. Es mangelt ihnen nie an feierlichen Betheuerungen die wie Sturmglocken ertönen, an jener Eidechſenbeweglichkeit mit welcher ſie entſchlüpfen da man ſie zu halten glaubt, an jener ſtrategiſchen Geſchicklichkeit mit welcher ſie den Gegner von allen Seiten cerniren, oder, wie Schlangen aus einem Hinterhalte ihr Opfer belauern, um es dann in einem Sprunge tauſendfältig umſtrickt zu halten. Wehe denen, die einen Krieg mit Frauen anfangen ohne die zahlreichen Arſenale voll defenſiver und beſonders offenſiver Waffen zu bedenken, die ſie hinter den Zinnen ihrer Schwäche verbergen, hinter den Zugbrücken ihrer Unwiſſenheit, hinter den Baſtionen ihrer Empfindlichkeit, die wieder hinter den hohen Mauern ihrer Würde, ihres Gutdünkens verſchanzt iſt, hinter der willkührlichen Verweigerung ihres Wohlwollens, ihrer Zärtlichkeit und Gunſt. Wehe dem, der ſich unbeſonnen in einen Streit mit jenen Weſen einläßt, die bald geiſtvoll bald abſurd ſind, jetzt gut dann bös, bald ſublim bald barbariſch, und in demſelben Augenblicke alle Vortheile für ſich haben, wo man ſie ihrer Unabhängigkeit zu berauben verſucht, denn mit

dem Geiſte des Widerſpruchs begabt, wiſſen die Frauen immer, ſei's durch Zauber oder Divination, Fehler an Anderen zu entdecken; es fällt ihnen aber ſchwerer ſich nicht ſelbſt welche beizulegen. Wehe alſo dem armen Erik, der in einem Harniſch von Vernunftgründen ſo ſchwerfällig gerüſtet auftritt, und ſich einbildet, daß man einer Frau mit Vernunftgründen beikommen könne. Seine unzeitige Bewaffnung hindert ihn nur, ſeine Lanze zerbricht wie ein Rohr an ſeidenen Bruſtſpitzen die feſteren Widerſtand leiſten als ein Ringpanzer, ſeine Hellebardenſchläge ſpalten nur die Luft und ermüden ſeine Hand, die Macht ſeiner Keule wird durch einen einzigen Blick paralyſirt! Armer Erik; man bedauert ihn! Aber wie viele Erik's hat man dann nicht in der Welt zu bedauern! „*Mein* Leiden, Senta, rührt es Dich nicht *mehr*?" ruft er mit einer wunderbaren Naivität aus; das iſt ſo recht der Natur abgelauſcht! Hier zeigt ſich in ihrer ganzen Ausdehnung die Bornirtheit des egoiſtiſch verliebten Mannes, der die zarte Schonung für das geheimnißvolle Uebermaaß weiblicher Imagination außer Acht läßt, deſſen keuſchem Schweigen er nie Gewalt anthun ſollte. Erik iſt unklug genug, an die perfide Waage weiblichen Urtheils zu rühren, die nicht nach zwei Maaßen und zwei Gewichten wiegt, wohl aber nach hundert Maaßen und hundert Gewichten: die Vergleichung. Im ſelben Augenblicke wird ſein Mangel an Erfahrung durch einen jener Zungenſtiche beſtraft, den dieſe *Engel*, wie die Viper immer kampffähig bereit halten. „O! prahle nicht, was kann *Dein* Leiden ſein?" erwiedert ihm Senta mit dem Ernſt, mit der tiefen und wahren Tragik der Leidenſchaft, welche ſelbſt die Geiſtesgegenwart eines Mannes von Welt außer Faſſung bringt, und ihm das zum Spott nöthige kalte Blut benimmt. Wie kann Erik mit der phantaſtiſchen Erhabenheit des holländiſchen Capitains rivaliſiren? Welche Verdienſte kann er aufweiſen im Vergleich zu den Leiden eines Verwünſchten? Was iſt auch ein hübſcher Menſch, ein zärtlich Liebender, ein renommirter Jäger, ein gutmüthiger Geſell der unſeligen Größe eines von der Rache des höchſten Geſchickes verfolgten Weſens gegenüber! Erik hätte beſſer gethan Senta ruhig ihre Ballade ſingen, ruhig das Bild betrachten, ruhig und harmlos ſchwärmen zu laſſen; das hätte ſie ihm wenigſtens Dank gewußt. Mit einer Heftigkeit, die jenen *ſüßen Geſchöpfen* ſelten mangelt, in deren Tugendregiſter nicht immer Rückſicht, Schonung, ja ſelbſt Wahrheit verzeichnet ſtehn, führt Senta Erik vor das Portrait, um ihn die Wonne der Vergleichung koſten zu laſſen, die er provocirte vergeſſend, daß in ſolchen Fällen der ganze Catalog von Gründen die der Mann für ſich anführen zu können glaubt, als Geburt, Stand, Talent, Anteecedentien der Liebe, theure Pfänder, heilige Schwüre ꝛc. im Geiſte der Frau ſich unmittelbar gegen ihn wenden. Und wenn er ſich auch nur im geringſten beikommen läßt, ſeinen Fehler dadurch zu krönen, daß er etwa zu verſtehen gäbe, er könne doch unmöglich bedauern, weder ein Verwünſchter, noch ein ewig Verfolgter und Umherſchweifender zu ſein, ſo iſt die Frau auf alle Zeit für ihn verloren; dieſe Brutalität giebt ihm den letzten Gnadenſtoß; er iſt in ihren Augen nur noch ein Monſtrum von Gefühlloſigkeit, ein kalter Materialiſt, ein abſcheulicher Epicuräer!

„Was kann Dein Leiden ſein?" ſagt Senta in dumpfem Unmuth.

Fühlſt Du den Schmerz, den tiefen Gram,
Mit dem herab auf mich er ſieht?
Ach! was die Ruh' ihm ewig nahm,
Wie ſchneidend Weh durch's Herz mir zieht!

und als wollte es brechen, bedeckt ſie ihr zuckend ſchlagendes Herz mit den zitternden Händen. „Weh' mir!" ruft Erik aus, „es mahnt mich ein unſel'ger Traum! Gott ſchütze Dich! Satan hat Dich umgarnt!" Senta, von Aufregung ermattet und müde ſeiner müßigen Quälereien, wohl auch begierig der Erzählung des Traumes zu lauſchen, läßt ſich auf den Lehnſeſſel nieder und ſchließt die Augen, theils um den leibhaftigen Erik nicht länger anzuſehen, theils um den Gegenſtand ſeiner Eiferſucht, den Holländer, vor ihre geiſtigen Augen zu zaubern. Mit nachläſſig zurückgeworfenem Haupte, mit niederhängenden Armen und in zuſammengedrückter Haltung, wie Jemand der einer läſtigen Gegenwart müde iſt, leiht ſie anfangs Erik's Worten faſt gar keine Aufmerkſamkeit. Nach und nach ſcheint ſie zu entſchlummern und doch das Geſagte deutlicher zu vernehmen. Ihre Geberden begleiten während ihres hellſehenden Schlafs die Erzählung, und bald greift ihr eigenes Wort dem ſeinen vor. Die Viſion giebt ſich kund. Die magnetiſchen Kräfte, das ſybilliſche Geſicht, das Swedenborg'ſche Geiſterſehn machen ſich geltend in dem Norweg'ſchen Mädchen. Das verwünſchte Schiff und ſein Capitain ſind keine Fiction mehr für ſie. Sie hört und ſieht ſie, ſie weiß wo ſie ſind, fühlt ihre Bewegungen, ihr Kommen; ſie ſieht in ihrer Extaſe den Vater nahen mit dem *bleichen Manne*, ganz nach Erik's Traum-Erzählung, der geträumt hatte, wie Beide ankamen, wie ſie ihnen entgegen lief und vor dem Holländer niederſank, der ſie aufhob und leidenſchaftlich umarmte. „Und dann?" fragt ſie, indem ſie ſich mit glühenden Wangen und ſeligem Lächeln um den Lippen, halb aufrichtet. „Und dann" — erwiedert Erik voll Entſetzen, — „ſah ich auf's Meer Euch

flieh'n!..." Bei dieſen Worten richtet ſich Senta gerade und hoch auf, ihre Augen ſind ſtarr und weit geöffnet, die glühenden Wangen ſind fahl und bleich geworden, ſie ſtreckt die Hand aus und ruft in tiefem prophetiſch erklingendem Tone:

Er ſucht mich auf, ich muß ihn ſeh'n!
Mit ihm muß ich zu Grunde geh'n!

Erik voll Schrecken wie vor einem Anfalle von Wahnſinn, ringt die Hände, bricht ſchluchzend in die Worte aus:

Entſetzlich! Ha! mir wird es klar!
Sie iſt dahin, mein Traum ſprach wahr!

und ſtürzt vor Grauſen ſinnlos aus dem Zimmer.

Die allein gebliebene Senta wendet ſich voll Anmuth zu dem Porträt, als könnte dieſes die liebevolle Koketterie ihrer Geberden verſtehen; die Arme ausbreitend nähert ſie ſich ihm mit Blicken unausſprechlicher Liebe, und während man in leiſen Anſätzen das Verdammungsmotiv vernimmt, ſingt ſie mezza voce, als richtete ſie die Frage an ſich ſelbſt, den Refrain ihrer Ballade: „Ach wann wirſt Du, bleicher Seemann, ſie finden . . ." Noch ſteht ſie verſenkt in Betrachtung des Conterfeys eines unbekannten Geliebten, in ſeufzender Klage über ſein Loos, da öffnet ſich die Thür und zeigt in ihrem Rahmen den Capitain. Ganz dem Bilde ähnlich, ſcheint er eines der Porträts jener großen Meiſter ſeiner Zeit, die von hoher Wand in verwittertem Goldrahmen ſtolz und ſchweigend die Jahrhunderte vorübergehen ſehen, ohne daß ſie ihr Antlitz mit einer Falte, oder ihr Kleid mit einem Staubkörnchen verunzierten. Es gehört eben kein hoher Grad von Furchtſamkeit dazu um bei dem plötzlichen Erſcheinen dieſes lebendig gewordenen Vandyck, dieſes unbeweglichen bleichen Geſpenſtes einen leichten Schauer zu empfinden. Als Senta beim Geräuſch der Thüre ſich wendet und ihn erblickt, ſtößt ſie einen Schrei aus, den Entſetzen ihr entreißt und der Entſetzen verbreitet. Sie verharrt dann wie verſteinert in ihrer Stellung und betrachtet ihn mit erſchrockenem aber kühnem und feſtem Blick, als wollte ſie ihren Muth ſammeln um der Erſcheinung zu folgen, wohin es ſei — *bis in den Tod*. So ſteht ſie gleich einer Bildſäule, ſtumm und ausdrucksvoll, zitternd und bezaubert; ihre Stimme ſcheint plötzlich erſtorben, während wie aus einer Welt der Trauer und der Schmerzen das Verdammungsmotiv herüberklingt. Nach einiger Zeit gleitet der Holländer gleich einem Schatten, ohne Geberde und Bewegung nach dem Vordergrund. Er verliert Senta dabei nicht aus den Augen, und läßt nicht mehr ab von ihr. Daland folgt ihm, erſtaunt über das Erſtaunen der Tochter, und fragend warum ſie ihm nicht entgegeneilt. Sie umarmt den Vater ohne den Blick von dem ſeltſamen Fremdling zu wenden, deſſen Antlitz ſie unruhig und beſtändig beobachtet. Ihrer Frage nach ihm antwortet Daland, daß er im Beſitz unermeßlicher Reichthümer, verbannt in der Fremde umherirre, und bei ihnen eine neue Heimath zu finden hoffe. „Wird es Dich verdrießen?" ſetzt er mit einem Anflug von Stichelei hinzu. Senta durchdringt mit ihrem Blick das Auge des geheimnißvollen Gaſtes und beugt leiſe und lieblich das Haupt. Mit ſchlecht verhehlter Befriedigung und ſo recht in voller Entfaltung eines wohlbegründeten Selbſtgefallens wendet ſich Daland nun zu dem reichen Gaſte, um ſich an ſeinem Bewundern von Senta's Schönheit zu weiden, durch welche der Handel vollſtändig ausgeglichen wird. „Geſteht, ſie zieret ihr Geſchlecht!" ſagt er dem Brautwerber, der nun ernſt und beifällig gleichfalls das Haupt neigt. Daland hält ſich für verpflichtet die Koſten der Unterhaltung allein zu tragen, da die beiden jungen Leute ſo wenig Miene machen ihn darin zu unterſtützen. Er ſucht ſie durch vertrauliche Mittheilungen einander näher zu bringen und verkündet ſeiner Tochter, daß er dieſem hohen Verbannten ſchon ihre Hand zugeſagt habe. Ohne weitere Erwiederung als eine melancholiſch bejahende Geberde, kündet Senta, wie durch innere Eingebung belehrt, daß ſie fühlt ihr Vater habe ſelbſt ihr Verderben herbeigeführt und daß ſie aus freiem Herzen darin willigt. Er zeigt ihr einige Schmuckkäſtchen, aber ſie wendet den Kopf nicht um ſie nur flüchtig anzuſehen. Da die beiden Verlobten beharrlich ſchweigen, fragt ſich Daland mit der einfältigen Schlauheit der Geronten, ob er hier nicht am Ende überflüſſig ſei, ob es nicht beſſer wäre die Beiden ungeſtört mit einander Bekanntſchaft machen zu laſſen. Er findet den Einfall ſich zu entfernen, ganz vortrefflich, wendet ſich aber eh' er geht, noch einmal zu ſeinem Gaſt, um ihm die folgenden Worte zuzuflüſtern, deren ernſte Bedeutung er ſelber nicht ahnt, obwohl ſie ſcharf in die Handlung eingreifen: „Glaubt mir, wie ſchön, ſo iſt ſie *treu*!" Ihm ſind ſie nur ein neues Anlocken des reichen Freiers, falls er durch den bizarren Empfang eingeſchüchtert ſein ſollte.

Das lange Duett zwiſchen Senta und ihrem *bleichen* Geliebten füllt die zweite Hälfte dieſes Aufzugs aus und bildet den Culminationspunkt des Ganzen. In dem Gefühls- und Wortaustauſch der beiden außergewöhnlichen Weſen concentrirt ſich das Intereſſe dieſes idealen Dramas, dieſer in den höchſten und tiefſten Regionen der Seele gehaltenen Tragödie. Ein Ueberſtrömen egoiſtiſchen Stolzes führte den Fall des Einen herbei, nur durch ein Ueberſtrömen aufopfernder Liebe des Andern kann Jener wieder emporgehoben werden. Er hat ſich zu ſehr mit dem Schmerz

identificirt, der ihm zum zweiten Selbst geworden, als daß sein eigenes Leiden eine selbstkräftige Erlösungsfähigkeit hätte bewahren können. Senta kennt die Folter der Schmerzen nicht, sie ist sich nur deren erlösender Kraft bewußt. Beide aber sind gleich durchdrungen von göttlichem Feuer, aus welchem der Brand der Liebe zu unvergänglich blühender Aureole emporschlägt. — Wir sind hier zum leidenschaftlichsten, erhabensten Momente des ganzen Werkes gelangt. Der Holländer rührt leise an die Stirn, als suchte er seine Gedanken zu sammeln vor der Erscheinung dieses schönen, reinen Weibes, die in ihre Verbindung mit seltsamer Zustimmung gewilligt hat, als wollte er sich überzeugen daß sie, aus deren durchdringendem Blick er bewußtes Handeln erkennt, kein Scheinbild seiner Einbildung ist, keine Fata Morgana seiner fieberhaften Hoffnung die gegen seinen Willen nach jeder abgelaufenen Frist neu wieder auflebt. Bei dieser Bewegung fällt der schwarze Federhut, dessen Agraffe an die mysteriösen Karfunkel erinnert mit welcher die Sage den Höllenfürsten ziert so oft er zur Erde kommend ritterliche Gestalt annimmt. Es ist dies sein erstes Lebenszeichen; er hatte bis jetzt starr und bewegungslos wie ein aus dem Sarge Heraufbeschworener dagestanden. Jetzt erst scheint ein menschlicher Zug ihn zu bewegen; nicht länger leuchten seine Augen wie brennende Kohlen unter dem breiten Rande des Hutes hervor; um seine mattweißen Schläfe schwillt reichlockiges braunes Haupthaar verlangend der liebkosenden Hand eines Weibes entgegen; das Mienenspiel des hellergewordenen Gesichtes entfernt die Furcht und erweckt Interesse. Wie in einem Zustande der Starrsucht bleibt Senta mit unbeweglichem Auge vor ihm stehen. Aus dem Orchester steigt das Verdammungsmotiv empor gleich einem schon zu ewiger Pein Verurtheilten, der, um ein neues Verdict, eine Umwandlung seiner Strafe zu erfahren, aus dem Grabe gerufen wird. Zwei Fagotte stimmen den Rhythmus desselben an, drei Paukenschläge endigen ihn.

Noch entspinnt sich kein Zwiegespräch nach diesem langen Schweigen; leise reden beide zu sich selbst von dem Gefühl ängstlicher Ueberraschung, das sie von der plötzlichen, unerwarteten und unglaublichen Verwirklichung einer geheimen Ahnung überkommt. So hören wir anfangs zwei gleichzeitige Monologe. Der Holländer beginnt:

„Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten
Spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
Wie ich's geträumt seit langen Ewigkeiten,
Vor meinen Augen seh' ich's hier. —
Die düst're Gluth, die hier ich fühle brennen,
Sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?

Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
Würd' es durch solchen Engel mir zu Theil!

Er bleibt mißtrauisch in sich gekehrt. Er fürchtet von seinem Geschick auf's Neue und um so schmerzlicher getäuscht zu werden, als sein Herz schon von bewundernder Liebe ergriffen ist. — Fortwährend in seinen Anblick vertieft gedenkt Senta der vielen Thränen, die sie um seine Qualen geweint, der heißen Gebete, mit denen sie zu Gott gefleht, daß sie zu seiner Rettung auserwählt werden möge. So erneuten Märtyrer in extatischem Schwelgen, innerlich, die Acte des Glaubens, wenn die Stunde der Leiden, der heißersehnte letzte Augenblick herannahte, als vereinigte sie in einem höchsten Aufschwung, alle Kraft, alle Begeisterung. Auffallend ist hier die im Orchester beobachtete Mäßigung im Colorit; es scheint als vermöchte oder wagte es nicht den herrlichen Figuren der beiden Liebenden irgend einen ausführenden Strich zuzufügen. Nur die Hörner lassen ein lebhaft unruhiges Pulsiren vernehmen, dem wir wie dem ungestümen Schlag zweier Herzen lauschen. Die Phrasen sind breit und langathmig; es giebt wenig ähnliche Beispiele solch' langsam majestätischen Hinströmens der Melodie. Wir möchten sagen, daß aus diesem Doppelmonolog gegenseitigen Schauens und Erkennens der beiden Liebenden sich eine Atmosphäre löst, von welcher jedes Atom magnetische Anziehungskraft hat, und die uns wie ein unwiderstehlicher Luftstrom zu einer Höhe voll electrischen Duft und liebesüppigem Weihrauch hinaufhebt, bis in stufenweiser Verklärung unser ganzes Wesen mit allen Sinnen durch die funkelnde Klarheit von harmonischen Lichtschwingungen getragen, zu den in's endlose Blau des Himmels tauchenden Gipfeln gelangt, auf welchen diese beiden Seelen sich begegnen.

Nun endlich nähert sich der Holländer der jungen Norwegerin und fragt sie, ob sie das Wort ihres Vaters erfüllen, ob sie ihm das Heil gewinnen und seinen Leiden ein Ende bereiten wolle? Mit dem Freimuth eines großen Charakters verschmäht er alle Verstellung. Er bedarf der Versicherung ihres Mundes nicht, daß sie die Wahrheit wisse; ihr stummes Prüfen, ihr barmherziges Auge überzeugten ihn längst, daß er diesmal nicht mit einem naiven Mädchen, sondern mit einem höheren Wesen zu thun habe; er redet sie deßhalb sogleich in der ihnen angehörigen Sprache an. Mit jenem weiblichen Zartgefühl dessen holdselige Anmuth in edlen Frauen einen Gegensatz zu der prahlerischen Neugier bornirter Weiber bildet, vermeidet Senta die offene Darlegung des Geheimnisses, läßt ihre Mitwissenschaft bescheiden verschleiert.

Wer Du auch sei'st, und welches das Verderben,
Dem grausam Dich Dein Schicksal konnte weih'n, —

Was auch das Loos, das ich mir sollt' erwerben:
Gehorsam werd ich stets dem Vater sein!

Bei den letzten, wie ein unwiderrufliches Gelübde ausgesprochenen Worten Senta's werden die Rhythmen des Hornes drängender, als verdoppelten sich Senta's Herzschläge in diesem über Leben und Tod entscheidenden Augenblick. Wie mit bergendem Mantel hüllt sie die keusche Gluth rascherblühter Liebe hinter kindlichem Gehorsam. Dieser Zug erinnert an die Antike, an Penelopens Antwort auf des Vaters Frage ob sie das elterliche Haus verlassen und Ulysses als Gattin folgen wolle: sie schweigt und birgt ihr Antlitz im Schleier.

So unbedingt, wie? könnte Dich durchdringen
Für meine Leiden tiefstes Mitgefühl?

ruft mit wachsender Innigkeit der Hölländer aus. Senta's Erwiederung auf diese beängstigte Frage scheint weniger Antwort einer Liebenden als Erforschen des eigenen Herzens, Prüfen der Kraft zu ihrem Beruf, wenn sie leise wie im Selbstgespräch vor sich hinsingt „O welche Leiden! Könnt ich Trost Dir bringen!" Der Unselige hat es gehört, hat es verstanden. Er spricht nicht von einer Liebe die Andere zu ihr empfinden konnten; niederknieend grüßt er sie als eine Botin des Himmels und beide singen zugleich: „O, wenn Erlösung mir zu hoffen bliebe, Allewiger durch diese sei's!" — „O, wenn Erlösung ihm zu hoffen bliebe, Allewiger durch mich nur sei's!" — Höchste Formel eines Gefühls das in seiner Erhabenheit durch eine unendliche Kluft von den Niederungen getrennt ist, in welchen die Komödien und Possen der Liebe aufgeführt werden, wo man aber auch nicht einmal eine leise Ahnung vom Vorhandensein ihrer Tragödien hat, ihrer heroischen Epopöen und ewigen Vergötterung! Höchste Formel eines so unbedingten und unbeschränkten Gefühls, daß es sich jedes Element assimilirt, sich von Gegensätzen nährt, Leiden in Wollust verwandelt, Aufopferung in Wonne, Entsagung in Fülle des Besitzes, Erniedrigung in Triumph, Tod in Leben, Zeit in Unsterblichkeit, Dunkel in Licht, Verdammniß in Seligkeit.

Nun aber zu stolz eine solche Gabe hinzunehmen, ein solches Geschenk zu empfangen, ein solches Opfer zu vollziehen, um ein solches Pfand seine Seligkeit einzulösen, sich in solchem Blute zu reinigen, in solchen Thränen zu baden, solche Unschuld in Gefahr zu bringen, eine solche Seele zu verderben, erhebt sich der Holländer wieder, und indem er jene Gefangesklage aus der Ouvertüre wieder aufnimmt, die er dort den Morgenwinden vertraute, die er dann wiederholte als sein Fuß den gastlichen Boden Scandinaviens betrat, schildert er ihr die ganzen Schrecken des grausamen Geschickes dem sie im Glanz der Jugend anheimfiele, sucht das schwache Mädchen zurückzuhalten von so hartem Loos, und empfindet so den ersten Trost in dem süßen Bewußtsein mit gleicher Großmuth, gleicher Bereitwilligkeit für ihr Glück, seinem Heil zu entsagen. Mit der triumphirenden Energie der Empfindung, mit der Festigkeit des Glaubens und dem Enthusiasmus für eine frei erwählte Vocation antwortet Senta, und aus ihrer Erwiderung klingt alle Beseelung eines Herzens in welchem Tugend und Leidenschaft, Liebe zur Pflicht und Pflicht der Liebe zu einem glühenden Aufschwung sich vereinigen:

Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten,
Sei d'rum getrost, unsel'ger Mann!
Laß' über Die das Schicksal richten,
Die seinem Spruche trotzen kann!
In meines Herzens höchster Reine
Kenn' ich der Treue Hochgebot: —
Wem ich sie weih', schenk ich die Eine
Die Treue bis zum Tod!

Eine melodische Declamation von kräftigem und zartem Charakter, kräftig wie ein klarer, seiner Stärke bewußter Wille, zart wie der Duft eines plötzlich ergossenen Balsams erhöht die poetische Schönheit dieser acht Verse. Die begleitenden Blasinstrumente überlassen dem Wort den Ausdruck des Muthes, den sie nur wie mit einem Dunstkreis unendlicher Liebe umgeben, als wollte die Jungfrau das Leid ihres Heldenmuthes, ihrer Aufopferung allein tragen und überließ uns Allen wie ein hohes Geschenk den Genuß ihrer Betrachtung. Nur zweimal drängen sich die ersten Violinen in ihre Antwort und zwar mit einer Figur die der Melopöe des Holländers entnommen ist und dadurch, daß sie auf demselben Accord wie in jener, nur durch eine enrhythmische Bewegung nach Dur versetzt erscheint, wie ein Lächeln des Glückes auf denselben Lippen schimmert, die wir so schmerzlich zucken sahen, wie ein Strahl der Freude in Augen, die unter dem Gestirne aller Zonen längst verglühten.

Wie in einer Umarmung die auf ewig das Dasein zweier Seelen verknüpft, vereinigen sich nun die beiden Stimmen zu einem Zwiegesang voll bebender Aufregung. Die Sonne der Leidenschaft strahlt aus ihrem Zenith in die dichte Finsterniß der Verzweiflung, tödtet die nächtigen Drachen des Unglücks, befruchtet die Wüsteneien der Entmuthigung und verflüchtigt alle Scheu gegenseitiger Befürchtungen. Es keimen unter ihrem hellen Schein alle Blüthen der Hoffnung, nur Nachtigallenschlag läutet die schwindende Zeit ein, jeder Augenblick ist von einer neuen Morgenröthe beschienen, ein wunderbar phosphoresceirender Strom quillt heilend und vernarbend über alle Wunden des

Daſeins. „Hier habe Heimath er gefunden, hier ruh' ſein Schiff in ſich'rem Port!" ruft Senta aus. Aber dieſem lebhaften Ueberſtrömen ihrer muthigen Liebe, ihrer gewaltigen Hingebung folgt augenblicklich ein Gebet um himmliſche Hülfe. Mit der Demuth einer Magd des Herrn, höheren Befehlen Folge leiſtend als dem Antrieb liebenden Verlangens, bewahrt ſie die fromme Beſcheidenheit heiliger Entſchließungen, die nur im Entſagen Befriedigung findet. Ruhige Klarheit eines feſten Willens ihre Miſſion bis an's Ende zu erfüllen, volles Erkennen der Heiligkeit dieſes Ziels, der Schwierigkeit des Erreichens tönt aus den Worten: „Allmächtiger! was mich hoch erhebet, laß es die Kraft der Treue ſein." Der Geliebte ſcheint ſie mit aller Heftigkeit des höchſten Paroxismus eines an Wahnwitz grenzenden Dankgefühls, in einem Taumel der Liebe an's Herz zu preſſen. Er ſchöpft neue Kraft zum Kampf gegen böſe Geſtirne aus dieſer unvermittelten Tugend, dieſer freiwilligen Bürgſchaft der Liebe. Gleich einem mählig weichenden Alpdruck fühlt er die Laſt ſeiner Pein ſich verlieren, er athmet leichter wie in höh'ren Luftſchichten. In ſeine hohlen Wangen kehrt das Blut zurück, der erſtorbene Blick leuchtet auf's Neue, die erſtarrten Hände, die ſchauernden Glieder durchſtrömt Gluth der Freude. Beide lieben! Die Strenge des Geſchickes hat keine Schrecken mehr für ſie. Sie ſind beglückt! — Es giebt hienieden Wonnen, ſelten, aber faſt übermenſchliche Wonnen. Kein Wort ſpricht ſie aus. Engel des Himmels ſchweben ſchützend über ihnen, und dürfen allein ungeblendet von ihrem Taborglanz ſich an ihrem Anſchauen weiden. Umhüllende Wolken entziehen ſie dem irdiſchen Blick. Nur die Kunſt vermag ihren Eingeweihten ſie zu offenbaren.

Anfangs möchte es ſcheinen als ob dies durch vierhundert Taete ſich ausdehnende Duett Längen enthielte. Wer aber hört um zu verſtehen und zu erfaſſen, nicht um *gehört* und nicht begriffen zu haben, wird hier kein Entwickelungsmoment überflüſſig finden; er wird unmöglich kalt bleiben können vor dieſer Kundgebung von Gefühlen, die anfangs zurückhaltend und unbeweglich, dann ſcheu und ängſtlich, zuletzt immer glühender, lebendiger und intenſiver Alles in ihren Zauberkreis ziehen. Dieſe Scene führt uns ſo tief in die ſchmerzenvolle Exaltation des Liebenden, in das unermeſſene Glück der Geliebten, daß auch die geringſte Verkürzung der Einheit des Ganzen entſchiedenen Eintrag thun müßte. Wir ſehen hier das Gegenſtück zu dem großen Duett im dritten Act des Lohengrin. Beide Scenen, mit den durch die veränderten Gefühlsſituationen bedingten Verſchiedenheiten, haben bis jetzt nicht ihres Gleichen auf der Bühne geſehen, ſowohl was die Darſtellung der Liebe und ihrer hochgehendſten Beſtrebungen, ihrer reinſten Begeiſterung betrifft, als in Anſehung der Form und Geſtaltung der Phraſen, die wie auf einem weit ausgebreiteten Zaubermantel Sphäre auf Sphäre uns in ferne Räume tragen, in deren feierlichen Rhythmen die feinſte geläuterte Eſſenz der Leidenſchaft tropfenweis der Bruſt zu entrinnen ſcheint. Nur die Rollen ſind in beiden Scenen getauſcht. Hier wird die vom Manne begangene Sünde des Stolzes durch das erlöſende Opfer des Weibes geſühnt; ſie vollbringt dies Opfer aus eigener Kraft, vermöge energiſchen Wollens. Dort zerſtört die Schwachheit des Weibes alle Magie männlicher Tugend. Hier wie dort hat die Frau das Loos des Mannes in Händen; er hängt von ihr ab, bei *ihr* ſteht es, ihn für immer zu beglücken oder mit ewiger Trauer zu erfüllen. Wenn man auf die Grundlage der Wagner'ſchen Fictionen näher eingeht, ſo möchte man ſie eine Dramatiſirung des Cultus jenes „Ewig Weiblichen" in allen ſeinen Formen nennen, mit welchem Göthe wie mit einem Schlußſtein den gigantiſchen Bau ſeines Fauſt endete. Für Wagner wie für Göthe iſt es das Weib, von der Natur als herrlichſte Blüthe des *Gefühls* erzeugt, welches den Mann, in dem die *That* als Frucht des *Gedankens* reift, reinigt und heiligt. Das Weib wird ſo das dritte ausgleichende Glied in der Natur des Mannes, das löſende Agens ſeiner vollkommenen Harmonie, die unentbehrliche Vermittlerin ſeines Sieges, ſeiner Erlöſung. Ihr Begehren nach Hingebung, welches nur durch das Begehren des Mannes nach Beſitz zu befriedigen iſt, und ihre ſühnungsmächtige Liebesfähigkeit ergänzen und erfüllen die Lücken in der Liebesfähigkeit des Mannes. Das Opfer des weiblichen Herzens, in höchſter Liebe beſtehend, löſt alle Diſſonanzen im Geſchick des Mannes; es infundirt ihm das verſöhnende Element auf daß er des Glückes theilhaftig werde, durch das zarte geheime Band mit welchem das Gefühl, Gedanken und Handlung verknüpft. Weigert ſie aber das Opfer der Entſagung, unter welcher Form dieſes ſich immer ihr darſtellen möge, ſo entzieht ſie dem Manne den volltönenden Accord in deſſen Erklingen allein er ſeines ganzen Weſens genießend ſich bewußt wird; ſie überläßt ihn dem Conflicte des unaufhörlichen Begehrens ſeines Geiſtes und ſeiner Thätigkeitstriebe, ohne die Möglichkeit ſie je ſchlummern zu laſſen durch die Erfüllung ſeines Herzverlangens — alſo dem Unglück, der Unſeligkeit. Welcher Poet möchte dies hohe Geheimniß mit tieferem Inſtinkt erfaßt haben, als Wagner? Er verpflanzte die Entfaltung der Liebe in die duftigſten Regionen, dehnte ihre Perſpective aus der Zeit in die Unendlichkeit aus. Wer hat beredter als er das Entzücken, die frohlockende Seligkeit zweier vereinten Her-

zen, wer mächtiger als er den tiefen, unheilbaren Schmerz der Liebe geschildert? Wer hat das weibliche Element der Menschennatur edler verherrlicht, wer hat zwingender unsere Stirnen gebeugt vor kaum erblühten, mit Geisteswaffen und Heldenmuth gerüsteten Jungfrauen? Wer sang voller als er die Leidenschaft, deren Taumel selbst er verschönert, deren Extase er zu den Vorhallen des Himmels hinaufhebt? Wer hat besser als er gezeigt, daß es nur seinen männlichen Organisationen gegeben ist, den Luftglanz in diesem Allerheiligsten zu ertragen, dessen Glorie der Blindheit roher, unmächtiger Naturen verhüllt ist? Wenn Wagner das Weib darstellt als den nöthigen Mittler zwischen dem begrenzten oft verdunkelten Gedanken, der eingeengten, oft mißleiteten Thatkraft des Mannes und seinem gebieterischen Bedürfniß nach einem unendlichen, unbedingten Gefühl, das mit dem Gedanken in ihm erblüht, mit der Thatkraft in ihm wächst, so bezeugt er daß das Bedürfniß dieses dritten Princips in den gedankenbegabtesten Menschen und in den thatkräftigsten (wie ersteres Göthe, letzteres Byron dargestellt) am fühlbarsten hervortritt; und wenn er das Weib als den unentbehrlichen Weg des Mannes zu seinem Heil verherrlicht, so läßt er diesen dadurch nicht in träger Unthätigkeit, da ja nur durch Lieb' der Liebe das Heil zu erringen ist.

Wir bedauern, daß der zweite Act des Dramas nicht mit der Liebesscene schließt. Der Vorhang sollte mit den letzten Tönen des Duetts fallen. Der Zuhörer ist während desselben zu lange in seltenen und erhabenen Gefühlstonalitäten gehalten worden als daß nicht ein gewisses banales Gefühls-C-Dur mit dem Eintritt Daland, Mary's und Senta's Freundinnen unangenehm berühren sollte. Indem sie offen vor Allen ihre Hand in des Holländers Hand legt, kann Senta dem Vorhergegangenen keine Steigerung mehr geben. Obgleich nur vorübergehend, hinterläßt diese Dazwischenkunft einen störenden Eindruck.

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Schon öfter empfanden wir den Wunsch, eine Rubrik zu besitzen, in der kürzere Raisonnements eine Stelle finden könnten. Vieles ist zu berühren, was für größere Leitartikel nicht immer geeignet ist, oder dessen Erwähnung wenigstens zu weit hinausgeschoben werden muß, wenn die passende Gelegenheit in einem solchen abgewartet werden soll. In einer solchen Rubrik dagegen erleichtert der geringere äußere Umfang eine Besprechung und solche kleine Artikel tragen dazu bei, dem Blatte eine erhöhte Lebendigkeit zu verleihen. Bei der etwas größeren Ausdehnung, die wir seit einiger Zeit schon dem Feuilleton gegeben haben, bietet dieß jetzt für diese kleinen Abhandlungen den geeigneten Platz. Sie sollen daher an der Spitze des Feuilletons ihre Stelle erhalten und wir wählen dafür die treffende Bezeichnung „Anregungen", die Gutzkow in seinen „Unterhaltungen am häuslichen Heerd" ähnlichen Raisonnements gegeben hat. Die Ueberschrift „Kleine Zeitung" wird jetzt Hauptrubrik, die kürzeren Originalcorrespondenzen aber, die wir bisher unter der Ueberschrift „Kleine Zeitung" mitgetheilt haben, kommen jetzt an die zweite Stelle unter der Ueberschrift „Correspondenz". Der Beginn der Concertsaison schien uns der passende Moment, diese Einrichtung in's Leben treten zu lassen.

D. Red.

R. Schumann's gesammelte Schriften. Eine Durchsicht dieser Sammlung (die bekanntlich eine Zusammenstellung der Aufsätze, Recensionen, Berichte u. s. w. enthält, die Schumann während seiner zehnjährigen Redaction dies. Bl. in denselben erscheinen ließ) lenkte unsere Betrachtung auf den Unterschied, der zwischen der Kritik des productiven Künstlers und des Kritikers von Profession in der Regel stattfindet, ein Unterschied, der sich ergiebt, wenn wir Schumann's Kritik z. B. mit der von Fr. Rochlitz vergleichen. Als Schumann seine Thätigkeit in dies. Bl. begann, war die Kritik in der damaligen „Allgem. Musik. Zeitung" bis zur gänzlichen Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Alles in seiner Art anzuerkennen, auch das Schlechteste, war der Wahlspruch. Gegen die neue Kunstrichtung aber, die damals sich Bahn zu brechen begann, verhielt sich diese Kritik durchaus negativ, zeigte sich zugleich ohne Verständniß. Schumann's Kritik erscheint diesem Standpunkt gegenüber unendlich geistvoller, genial, tief eindringend. Schumann hat das bleibende Verdienst, durch diese Bl. die neue Kunstepoche vermittelt zu haben. Vergleichen wir aber seine Kritik mit den gediegeneren früheren Leistungen, z. B. wie gesagt, mit der von Rochlitz, so kommt auch ein Mangel zu Tage. Schumann in seiner Kritik ist phantastisch, haut, wie man zu sagen pflegt, öfter über die Schnur; es fehlt ihr die sichere Ruhe, er trifft öfter nicht das Ziel, er stürmt darüber hinaus. Demzufolge können wir das Verhältniß zwischen Kritiker und Künstler in folgender Weise feststellen: der Künstler ist überwiegend subjectiv und macht seine Persönlichkeit zum Maaßstab der Beurtheilung, er zeigt sich öfter von leidenschaftlichen Sympathien und Antipathien be-

herrscht. Hieraus erklären sich die einseitigen, ungerechten Urtheile, die wir von den Künstlern aus allen Epochen besitzen. Dem Kritiker bleibt die ruhigere, objective Abwägung, die größere Unpartheilichkeit. Nach dieser Seite hin demnach ist der Kritiker dem Künstler meist überlegen. Der wahre Künstler dagegen ist tiefer eingedrungen in die geheimnißvolle Werkstätte des Schaffens, er macht Erfahrungen, die dem Kritiker entgehen und ist dadurch in den Stand gesetzt, in das zu beurtheilende Kunstwerk nach diesen Seiten hin tiefer einzudringen. Hier ist er demnach dem Kritiker überlegen. Der Kritiker, weil er als solcher eine weniger entschieden ausgeprägte Eigenthümlichkeit besitzt, kann alle Erscheinungen ruhiger auf sich wirken lassen. Der Künstler wird in Erscheinungen, die ihm sympathisch sind, oft tiefer eindringen, aber er wird auch meist eine größere Einseitigkeit nicht überwinden können. Nichts ist daher widerwärtiger, nichts unberechtigter, als die Verkleinerungssucht, die man häufig zwischen Kritikern und Künstlern bemerken muß, das Wahre allein in diesem Falle in wechselseitiger Bescheidenheit das etwalge Gute, was Jeder bringt, anzuerkennen. Die neueste Schule, indem sie Kritiker und Künstler nähert, indem sie die Thätigkeit als eine gemeinschaftliche erscheinen läßt, hat jene starren Unterschiede sehr ausgeglichen. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß dieselben ganz sich nicht verwischen lassen, und es gilt daher auch hier das, was so eben als das einzig wahre Verhältniß bezeichnet wurde.

Fr. B.

Correspondenz.

Leipzig. Mit dem ersten October begann, wie gewöhnlich unsere Concertsaison. Das erste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses unter Leitung des Kapellmstr. Rietz brachte die gewöhnlichen Instrumentalwerke, dieß Mal die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" und die eroica. Hr. Grützmacher, den wir schon oft als trefflichen Violoncellisten genannt haben, spielte ein neues Violoncellconcert von B. Molique, (Op. 45, D-Dur). Ein Frl. Georgine Stabbach sang Beethoven's Arie „Ah, perfido" und die Arie „Höre, Israel" aus Elias. Ihre Leistungen erschienen uns im Ganzen lobenswerth, ohne irgend hervorstechend zu sein. Die Stimme ist gut gebildet, und in der Mittellage wohlklingend, während uns die höheren Töne etwas spitz vorkamen. Auch Wärme im Vortrag, die sonst den Engländerinnen ganz abgeht, war, wenigstens bis zu einem gewissen Grad, vorhanden. — Verschiedene Blätter zum Theil ganz entgegengesetzter Richtung, haben im Laufe dieses Jahres eine Reform unserer Concerte zur Sprache gebracht, und wenn auch die darin niedergelegten Ansichten oft noch sehr differiren, so hat sich dadurch doch soviel herausgestellt, daß eine Reform unabweisbares Bedürfniß ist. In äußeren Dingen ist diesen Wünschen zum Theil schon entsprochen, z. B. durch Vermehrung der Sperrsitze; hoffen wir, daß es auch in der inneren Anordnung geschehe, und die Schranken des althergebrachten Repertoirs, wozu man schon im vorigen Jahre einen glücklichen Anfang gemacht hatte, endlich ganz durchbrochen werden. — Wir werden uns in unseren Berichten kurz fassen, sobald nur über das schon Bekannte zu referiren ist, dagegen, sobald Wichtigeres, Neues geboten wird, näher eingehen, wie wir dieß auch schon bisher gethan haben.

Fr. B.

Dessau. Seit v. September hat sich hier eine öffentliche Quartett-Soirée gebildet, welche zwar ein kleineres, aber darum doch gewähltes, vielleicht auch kunstverständigeres Publikum als in den gewöhnlichen Concerten zählt. Schon vor vielen Jahren hatte Fr. Schneider diesen Gegenstand in den sogenannten „Abendunterhaltungen" zur Ausführung gebracht. Allein diese wechselten nicht nur mit denen der Concerte, sondern in der nämlichen Wintersaison traten hier noch wöchentlich drei Theatervorstellungen zu stark concurrirend entgegen, so daß für die Fortdauer dieser so feinen und auch übrigens so selten gehörten Kammermusik leider nicht viel zu hoffen war. Auch schien wohl damals der Sinn dafür noch nicht so geweckt als jetzt. Die vier Kammermusiker Bartell, Storz, Lorenz und Hankel haben bis jetzt in drei Soirée Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn und Fr. Schubert vorgeführt, und indem sie sich bestreben, nach besten Kräften das auf dem Programme Angekündigte auszuführen, finden sie auch beim Publikum die verdiente Anerkennung.

L. K.

Sondershausen. In diesen Blättern wurde kürzlich der Sondershäuser Hofcapelle gedacht, eines Kunstinstituts, das, den Geist der Zeit richtig erfassend, mit regem Eifer vorwärts strebt und allgemeiner Beachtung werth ist. Wenn nun auch genannte Kapelle manch' tüchtigen Künstler in sich faßt, so müssen wir doch vor Allen eines Mannes gedenken, der unbestritten das hervorragendste Mitglied derselben zu nennen ist und dem sich kein anderes gleich stellen kann: wir meinen den Contrabassisten Simon. Derselbe entwickelte im letzten Hofconcerte in einem höchst schwierigen und dabei durchgehends interessanten Concerte vom Kapellmstr. Stein den ganzen Reichthum seiner gewaltigen Virtuosität und riß, wie immer, so auch diesmal, das Publikum zu stürmischen, nicht enden wollenden Applaus hin. Wir glauben es dem Künstler schuldig zu sein, hier einige Notizen über ihn folgen zu lassen. — Simon wurde 1819 geboren. Er ist von kräftiger Constitution, kernig und muskulös, wie es die Behandlung seines Riesen-Instrumentes erfordert. Im Jahre 1844 wurde er auf Kosten seines liberalen Fürsten nach Darmstadt geschickt, um sich unter dem berühmten Contrabassisten Mütter weiter auszubilden. Obgleich nun der Unterricht bei demselben nur von kurzer Dauer sein konnte, so hat sich doch Simon mit natürlichen Anlagen und unverdrossenem Fleiß und Ausdauer, durch seine unverwüstliche, fast zärtliche Liebe für sein Instrument, so weit herausgearbeitet, daß er als Solist sicher unter die

bedeutendsten zu zählen ist, als Orchesterspieler aber (bei diesem Instrument ein vielleicht noch größeres Verdienst) gewiß von keinem übertroffen wird. Denn Simon besitzt, bei vollendeter Technik und Sicherheit, eine wirklich immense Kraft, und der Ton seines Instrumentes, das unter der Wucht seines kräftig geführten Bogens erzittert, ist einem Orchester gewiß das sicherste Fundament, so daß Franz Liszt beim Baltenstädter Musikfeste wohl mit Recht auf ihn aufmerksam werden mußte, indem er dem unbekannten Bassisten, der sich bescheiden an eines der letzten Pulte gestellt hatte, während der Probe zu Beethoven's neunter Symphonie, über seinen markigen Vortrag erstaunt, sofort den Platz am ersten Pulte anwies. — Der fleißige Künstler gedenkt diesen Herbst eine größere Kunstreise zu unternehmen, und hoffen wir, daß man auch anderwärts unserm Urtheile über ihn vollkommen beistimmen wird.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Die dreißig'sche Singakademie in Dresden, unter Direction des Organisten Schneider, hat zur Todtenfeier des Königs Friedrich August von Sachsen das Requiem von Mozart aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. Abermals hat ein italienischer Componist Shakespeare gemißhandelt, indem er eines seiner Werke zu einem Operntext verarbeiten ließ, und seine Melodien darüber ergoß. Dießmal hat man sich an eines der erhabensten Kunstwerke, an „Hamlet" gewagt! Der kühne Componist heißt Zanardini. Die Oper wurde im San-Benedetto-Theater in Venedig als Neuigkeit gegeben. — Hamlet in Musik gesetzt, und sogar in italienische Musik — „der Casus macht uns lachen!"

Am 31en October kam Wagner's Tannhäuser in Weimar, zum ersten Mal in der neueröffneten Saison, bei aufgehobenem Abonnement und übervollem Hause wiederum zur Aufführung. Die neuengagirten Mitglieder der Oper, der Tenorist Beck und der Bassist Hermanns traten darin als Tannhäuser und Biterolf auf; Frau Voht aus Dresden debütirte an diesem Abend zum ersten Mal in der Weimarer Kapelle mit der Harfenpartie.

In Hannover ist Wagner's Tannhäuser zur Aufführung angenommen worden. In Aachen ist er nunmehr gleichfalls auf dem Repertoir. Die Zahl der Anti-Tannhäuser-Bühnen fängt nachgerade an, auf das Minimum des „Unendlich Kleinen" herabzusinken!

Die neue Saison des Großherzoglichen Hoftheaters in Darmstadt wurde mit einer vorzüglichen Aufführung des Lohengrin eröffnet.

Weber's Freischütz hatte kürzlich auch in Cassel die hundertste Vorstellung erreicht, und wurde bei dieser Gelegenheit mit neuer Ausstattung in Scene gesetzt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Ausschuß des Vereins der dramatischen Dichter und Componisten in Paris hat den Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha einstimmig als ordentliches Mitglied aufgenommen. Der Herzog hat die Autorenrechte seiner Opern „Casilda" und „Santa Chiara" (für Frankreich) der Hilfs- und Witwenkasse des Vereins übertragen.

Der Großherzog von Weimar hat Gutzkow an Göthe's Geburtstag das Ritterkreuz des Falkenordens erster Classe, in Begleitung eines schmeichelhaften eigenhändigen Schreibens übersandt.

Musikalische Novitäten. Aus Franz Schubert's Nachlaß sind neu erschienen: Immortellen-Gesänge für Contra-Alt oder Baß mit Pianoforte-Begleitung. Nr. 37.

Von Händel's Oratorium „Allegro e Pensieroso" (Frohsinn und Schwermuth) ist die deutsche Ausgabe im Clavierauszug bei Simrock in Bonn erschienen. Preis 18 Frank.

Von Fioritto's 36 Violin-Etüden (Capricen) ist eine neue Ausgabe von Ferd. David bei Senff erschienen. Der Preis ist 1½ Rthlr. — Gleichzeitig macht aber der Verleger der früheren Ausgabe dieser Etuden, Peters in Leipzig, bekannt, daß dieselben in correcter Ausgabe bei ihm für einen Thaler zu haben sind.

Robert Volkmann hat bei Spina in Wien so eben zwei Hefte Clavierstücke unter dem Titel „Buch der Lieder" Op. 17, herausgegeben. — Bei Rozsavölgyi in Pesth kommen von Volkmann nächstens „Tänze" heraus; bei Mechetti wird sein Op. 1 (Lieder) in neuer, theilweis verbesserter Auflage demnächst erscheinen.

Literarische Notizen. Von den „Soirées de l'orchestre" von Hector Berlioz, welche in zweiter Auflage in Paris erschienen, wird eine Uebersetzung von Hoplit, unter dem Titel „Orchester-Abende" im Laufe des Winters erscheinen.

In Paris erschien vor Kurzem: „Lois du chant d'église et de la musique moderne. Nomothésie musicale, par A. Herland" (Gesetze des Kirchengesanges und der modernen Musik. Musikalische Gesetzlehre von A. Herland). Preis 6 Frank. Ein höchst anmaßender Titel von einem völlig unbekannten Verfasser!

In England erschien: „Sound and its Phenomena" (der Ton und seine Erscheinungen) von C. F. Brewer. — Ein Lehrbuch der Akustik, auf das wir zurückkommen werden.

Todesfälle. In München starb die Königl. Hofsängerin Henriette Rettich an der Cholera.

Der frühere Intendant des Hoftheaters in Weimar, Hofmarschall von Zigesar, ist in Baden-Baden, woselbst er sich zur Cur längere Zeit aufhielt, verstorben.

Intelligenzblatt.

Zum Besten des durch die Ueberschwemmung in Schlesien gänzlich verarmten Verfassers offerire ich anstatt für 1 Thlr. 15 Ngr. für

nur 20 Ngr.:

Theoretisch-praktische Anleitung
nach eigener Fantasie regelrecht zu spielen,
auch bei geringen Anlagen
Vorspiele etc. mit Leichtigkeit zu bilden und den Generalbass gründlich zu verstehen.
Zur Selbstbelehrung für Flügelspieler und für angehende Organisten
von ***E. Schönfelder.***

Leipzig, d. 14. Septbr. 1854. **Robert Friese.**

Verlags-Bericht, Monat August,
von
Schuberth & C., Hamburg, Leipzig u. New-York.

Bättenhaussen, W., Souvenir. Romance sans paroles. Op. 3. 10 Sgr.
Bayer, Ed., Répertoire du Guitarriste. No. 1. Stigelli, les beaux yeux, Fantaisie. 10 Sgr.
— —, dito dito No. 2. Mariba, Fantaisie. 15 Sgr.
Berens, Herm., Das musikal. Europa. 12 Fantasien p. Piano, 2/ms. Op. 2. No. 3. Beethoven. 20 Sgr.
— —, dito dito Op. 2. No. 4. Auber, Stumme. 20 Sgr.
Blumenthal, J., Les Vacances, p Piano. No. 3. Souvenir de Badeo, Nocturne. 10 Sgr.
— —, dito dito No. 4. Valse seotimeotale. 10 Sgr.
— —, dito dito „ 5. Souveoir de Seville, Bolero. 10 Sgr.
Brandeis, F., Ballade pour Piano. Op. 3. 15 Sgr.
Burgmüller, F., Booquet de Valse sur des thèmes de Strauss et Lanoer, p. Piano. 15 Sgr.
— —, Les deux jeunes Pianistes. Roodioos à 4/ms. No. 8. Kreba, Schifferlied. 15 Sgr.
Chwatal, F. X., Les deux Favorites. No. 2. Venetianer Galopp, Variationen p. Piano. Op. 34. 15 Sgr.
Kreipl, Mailuftlerl (Eiozige Origioal-Ausgabe) mit deutsch. uod engl. Text. 5 Sgr.
Krug, D., Yankee doodle, Fantasie (Modebibliothek No. 32) p. Piano. 20 Sgr.
Mayer, Charles, Myrthen. 12 kl. Clavierstücke. Op. 106. einzelo, No. 1, Trinklied. 7½ Sgr.
Schmitt, Jaq., Décameron. No. 10. Variations faciles (Strauss, Hofballtänze). Op. 246. 15 Sgr.
— —, Fünf leichte Sooatioeo à 4/ms. Op. 209. No. 4. 15 Sgr.
Schuberth, Charles, Dodécameron pour Violon avec Piaoo. No. 8. Adagio de Mozart. 15 Sgr.
Schubert, Franz (von Wien), Op. 82. No. 1. Variationeo à 4/ms. über Herold's „Marie". 1⅓ Thlr.
Schumann, R., Scherzo (de l'oeovr. 14) p. Piaoo. 15 Sgr.
Siede, Jul., Lucia et Locrezia, Fantaisie poor Flûte avec Piano. Op. 3. 1 Thlr.
Strakosch, M., Souveoir de Niagara. Le Toorbillon. Etude caract. p. Piano. 15 Sgr.
Wallace, W. V., Paganini's Hexentanz. Faotasie f. Piano. Op. 71. 20 Sgr.
Madame Sontag (Gräfin Rossi) **Portrait**, Chines. Pap., Stahlstich. 15 Sgr.

Von **Heinr. Welcker's** neu eröffnetem:

Magazin musikalischer Tonwerkzeuge,

dargestellt in technischen Zeichnungen aller Saiten-, Blas-, Schlag- und Friktionsinstrumente, ist soeben die erste Lieferung erschienen, und wir erlauben uns hiermit allen Musikfreunden dieses Werk, das schon die Anerkennung bewährter Kenner im Manuscript gefunden hat, bestens zu empfehlen. Herr Welcker füllt damit endlich jene Lücke in der musikalischen Literatur aus, welche schon die Herren Gerber und Forkel tief beklagten. Er überliefert nämlich nach Art des Prätorius im Syt. M. T. II. nicht nur der Nachwelt in schönen Zeichnungen die Form und Einrichtung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente, sondern giebt auch eine klare Anschauung von denjenigen des Alterthums. Bestellungen auf dieses Werk, welches in drei Lieferungen, jede 10 B. gr. 8. erscheint, können in allen Buch- und Musik-Handlungen, in Frankfurt a. M. bei ***Theodor Henkel*** („Magasin de musique", Paradeplatz No. 10) gemacht werden.

Der Preis einer Lieferung beträgt 2 fl. 24 kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.

Antrag. In einer von geistigem Leben durchdrungenen Erziehungsfamilie, welche ihren Kindern die Vollendung der Erziehung im eigenen Hause geben will, sucht man eine wissenschaftlich und künstlerisch gründlich durchgebildete Kraft für die dauernde Pflege der Hausmusik so wie für die neueren Sprachen. Für den musikalischen Theil ist es weniger Virtuosität, welche beansprucht wird, als die Gabe eine erziehende Musikpflege zu übernehmen für den Gesang, das Klavierspiel, die Composition, die Geschichte der Musik und die Begründung und Leitung eines kleinen Hausorchesters. Wesentlich ist dabei eine dauernde Mitwirkung. — Gefällige Anträge bittet man unter folgender Adresse zu überreichen: **Dr. *Georgens,*** ***Schloss Nemischl bei Prag in Böhmen.***

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. G. Teubner in Leipzig.

Im Verlage von **B. G. Teubner** in **Leipzig** ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

DIE GESANGKUNST

physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch

dargestellt.

Anleitung

zur vollendeten Ausbildung im Gesange

sowie zur Behandlung und Erhaltung des Stimmorgans und zur Wiederbelebung einer verloren geglaubten Stimme.

Von

C. G. Nehrlich,

Director des Conservatoriums für Gesang in Berlin.

Mit anatomischen Abbildungen.

Zweite durchaus umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage.

32 Bogen. gr. 8. geh. Preis 2 Thlr. 24 Ngr.

Ein Buch von grösster Wichtigkeit, unentbehrlich jedem Musik- und Gesanglehrer, wie jedem, der sich im Gesange ausbilden will. **Mehrere unserer berühmtesten Sänger und Sängerinnen der Gegenwart haben lediglich der strengen Befolgung der in diesem Buche entwickelten Principien die errungenen Erfolge zu verdanken.**

Die Kritik hat sich bereits sehr günstig über diese zweite Auflage ausgesprochen, so sagt z. B.

Das Literarische Centralblatt 1853. No. 5.

»Ein enggedrucktes Buch von 500 Seiten, welche Geduld muthet der Verfasser dem Leser zu! Und doch, **wer sich zum Sänger oder Gesanglehrer** bilden will, der greife immer danach, denn das Beste, was seit hundert Jahren bis auf die neueste Zeit über die Gesangkunst gedacht und geschrieben worden ist, findet sich darin zweckmässig zusammengetragen u. s. w.«

Die berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen 1853. No. 110.

»Herr **C. G. Nehrlich** übergiebt dem Publikum in diesem Werke die zweite Auflage nicht nur seiner bei **Teubner** 1841 erschienenen »Gesangkunst,« sondern auch seiner in Berlin 1844 herausgegebenen »Gesangschule für gebildete Stände.« Die wesentlichen Punkte jener beiden Werke sind hier zusammengefasst, von Neuem bearbeitet und durch die Erfahrungen, um die der Verfasser nach eigenem Ausspruche in den letzten Jahren reicher geworden ist, vermehrt worden. Manches, was bei dem Erscheinen der Gesangschule für gebildete Stände Anstoss und Widerspruch erregte, wie z. B. die Lehre von dem »hellen Tone« ist mehr in den Hintergrund getreten, Anderes dagegen ist mehr hervorgehoben, wieder Anderes, wie schon erwähnt, ganz neu hinzugekommen. Hierher gehört der Unterschied zwischen Brust- und Halsstimme, ebenso die dem Buche angehängte physiologisch-psychologische Abhandlung: »Der Mensch und sein Organ.« — Das Buch bietet einem Jeden, der sich für den Gesang interessirt, mag ihn nun mehr die physiologische oder die ästhetische oder die rein praktische Seite anziehen, eine reiche Nahrung.«

In gleicher Weise haben sich verschiedene andere Blätter ausgesprochen. Die grosse Reichhaltigkeit des Werkes ergiebt sich übrigens am besten aus dem

Inhalts-Verzeichniss,

welches wir desshalb schliesslich hier folgen lassen.

Einleitung.

Erster Theil. *Geschichtlicher Ueberblick über die Gesangkunst.* — Cap. 1. Was leisteten die in classischer Schule gebildeten Sänger der Vorzeit? Cap. 2. Welche Anforderungen dürfen wir an die Sänger unserer Zeit, so wie auch an ihre Leistungen stellen? Cap. 3. Allmäliger Verfall und jetziger Standpunkt der Gesangkunst. Cap. 4. Hindernisse der Gesangkunst. Cap. 5. Ueber Gesangmethode.

Zweiter oder physiologischer Theil. Cap. 1. Kurze Beschreibung der Organe, die sowohl zur Hervorbringung der Sprache, als der Stimme für den Gesang bei dem Menschen wirksam sind. Kurze Erklärung der beigefügten anatomischen Tafeln. Muskeln und Nerven des Kehlkopfes. Cap. 2. Die zur Erzeugung der Töne möglichen Thätigkeiten des Kehlkopfes, mittelst der Stimmbänder, im leblosen Zustande. Cap. 3. Die zur Erzeugung der Töne natürlichen Thätigkeiten des Kehlkopfes, mittelst der Stimmbänder, im lebenden Zustande, oder: Die Functionen-Lehre. Einleitung für die folgenden, das Studium des Gesanges selbst betreffenden Theile.

Dritter oder theoretischer Theil. Cap. 1. Die Stimme. Cap. 2. Naturstimme und Kunststimme. Cap. 3. Begründung der Register. Cap. 4. Vom Athemholen. Cap. 5. Athemführung. Cap. 6. Von den verschiedenen Stimmen und ihrer Eintheilung. Cap. 7. Aufsuchen der Register. Cap. 8. Einweisung der Stimmen in ihre Stimmgattung. Cap. 9. Ueber Entstehung und Wesen des Tones.

Vierter oder practischer Theil. Cap. 1. Naturgemässe Haltung des Körpers beim Singen. Cap. 2. Die Mundstellung. Cap. 3. Anleitung zur Stimmgebung. Cap. 4. Von der Aussprache. Luftsprache und Lautsprache. Athemsprache. A. Von den Vocalen. B. Von den Diphthongen. C. Von den Consonanten. Wortsprache und Tonsprache. Cap. 5. Von der Scala. Cap. 6. Von der Tonbildung. Cap. 7. Von der Verbindung der Register. Cap. 8. Vom Portament. Cap. 9. Regeln des Athemholens nach rhythmischen, melodischen und sprachlichen Gesetzen.

Fünfter oder melismatischer Theil. Cap. 1. Anweisung zur theoretischen und practischen Behandlung für den figurirten oder melismatischen Gesang. Vom Läufer. Der Vorschlag. Der Doppelvorschlag. Der Nachschlag. Der Schleifer. Der Schneller. Vom Prailtriller. Der Mordent (tuono mordente). Vom Doppelschlag. Vom Triller. Cap. 2. Ueber Unentbehrlichkeit der wesentlichen oder stehenden Verzierungen. Cap. 3. Die freien Verzierungen.

Sechster oder ästhetischer Theil. *Die Psychologie des Gesanges.* — Cap. 1. Die dynamischen Zeichen. Cap. 2. Vom ästhetischen Athem für Declamation. Cap. 3. Von dem langen Athem und der Grösse des Tones. Cap. 4. Tonverbindung durch Antieipation und Portament und die geeignete Anwendung desselben. Cap. 5. Von dem Wesen und der Anwendung verschiedener Kunstmittel im Sologesange. Cap. 6. Tonmalerei. Cap. 7. Declamation. Cap. 8. Vom Vortrage. Begriff des Vortrags. Aufgabe des Vortrags. Cap. 9. Die wahre Virtuosität. Cap. 10. Styl der Gesangstücke. Cap. 11. Ueber die am häufigsten vorkommenden Gattungen des Gesanges. 1) Recitativ. 2) Die Arie. 3) Das Cantabile. 4) Das Lied. 5) Die Romanze. 6) Die Bitte und das Gebet (Preghiera). 7) Das Rondo. Cap. 12. Methodische Behandlung eines Tonstückes beim Studiren.

Siebenter oder diätetischer Theil. *Von der Erhaltung der Stimme.* — Cap. 1. Nöthige Rücksichten auf die Stimme während der verschiedenen Entwickelungsstufen des Körpers und des Stimmorganes. Cap. 2. Rücksichten in Betreff der Nahrungsmittel, Lebensgewohnheiten, Kleidung und Wohnung. Cap. 3. Zeit und Dauer der Studien. Cap. 4. Ueber verschiedene Fehler und Krankheiten der Stimme. Cap. 5. Einige Anzeichen der herannahenden Mutation.

Achter oder didactischer Theil. Cap. 1. Von der Musik. Cap. 2. Vom Gesange, als der dem Menschen eigenthümlichen Musik. Cap. 3. Betrachtungen über Gesangmethode. Cap. 4. Der Gesanglehrer, wie er sein soll. Cap. 5. Der Schüler. Cap. 6. Vom Chor- und Sologesange. Cap. 7. Das Bildende des Gesanges. Cap. 8. Practische Winke in Betreff des Stimmorganes. Cap. 9. Praetische Winke, das Gesangstudium betreffend.

Anhang.

Neunter oder physiologisch-psychologischer Theil: *Der Mensch und sein Organ.* — Vorwort. Der Mensch und sein Organ.

Druck der Teubner'schen Officin in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 16.** Den 13. October 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Wagner's Fliegender Holländer. — Kleine Zeitung: Anregungen, Correspondenz, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Wagner's Fliegender Holländer.

Von

Franz Liszt.

V.

In der Orchesterintroduction des dritten Aktes vernehmen wir den Schlußsatz des Liebesduetts; auf Senta's Ausruf, eh' sie den Beistand des Höchsten anfleht: „Was ist's das mächtig in mir lebet?" und die Worte des Holländers: „Du Stern des Unheils sollst erblassen . . ." folgt die seit der Ouvertüre oft wiederholte Stelle der Ballade: „Ach! könntest Du, bleicher Seemann, sie finden!" Ein sinnreicher Uebergang bringt das Motiv des Matrosengesanges bei Abfahrt des Kauffahrers im ersten Akt; seine frohmüthigen Rhythmen verkündeten wie die Vorstellung einer nahenden Freude die Lustbarkeiten die nun beim dritten Aufzuge des Vorhanges sich verwirklichen. Die Scene zeigt den Hafen; der Holländer liegt neben Daland's Schiff vor Anker. Das letztere ist festlich geschmückt, mit Wimpeln behängt; wie Guirlanden leuchtender Blumen schimmert der bunten Lampen Menge, die zwischen Masten und Raastangen in zierlichen Gewinden das Takelwerk durchflechten. Die Mannschaft zecht und tanzt am Lande und thut sich gütlich, wie es Seemanns Brauch ist, wenn er, müde der Entbehrungen einer langen Fahrt, sich unbekümmert um Morgen, der vollen Lust des Heute überläßt; brachte er doch reichen Gewinn aus der Ferne heim, ist doch sein Weib, seine Braut schöner und heiterer, als je! Da herrscht nur Lachen und übermüthige Lust, alles Gaudium, alle lärmende Fröhlichkeit, alles bunte Durcheinander eines Volksfestes; das Lied, welches angestimmt wird, ist uns aus der Ouvertüre bekannt, wo es zu der grauenhaften Verwüstung des Geisterschiffes contrastirte. Dieses bleibt auch jetzt dunkel und schweigend, wie von einem unsichtbaren Schleier umhüllt. Sein schwarzes Takelwerk, seine rothen Segel treten mit düsterer Färbung auf dem Hintergrunde dunkler Wolken hervor, die sich über ihm am Himmel gelagert haben, und stechen sonderlich gegen das geputzte und kokette Aussehn des nachbarlichen Norwegers ab. Sein Anblick verbreitet Schrecken, wie er an Orten haust, wo Geister umgeh'n. Aber die lustigen Matrosen bekümmern sich nicht um dasselbe.

Ihr Feſt nimmt glücklich ſeinen Fortgang und aus den gefüllten Bechern ſteigt die fröhliche Stimmung empor. Die Frauen kommen mit neuem Proviant hinzu, mit Labung für jeden Hunger und Durſt. Die Matroſen wollen ſich mit allen möglichen gebräuchlichen Scherzen, galanten Redensarten, verliebten Anſpielungen, die aus dem Jubel wie Schaum aufſprudeln, des Inhaltes der Körbe bemächtigen. Die Mädchen aber wiſſen ſchon von Senta's Verlobung, haben die Gefährten des reichen Bräutigams im Sinne, und laſſen ſich nicht Alles wegnehmen. Da ſie Keinen von ihnen unter den norwegiſchen Matroſen finden, ſteigen ſie zur Bruſtwehr des Quai's hinauf und rufen ihnen zu. Das Deck iſt leer, keine lebende Seele auf dem Schiff, als wäre es verlaſſen, oder ausgeſtorben, Daland's Matroſen ſpötteln über ſie, daß ſie die vortrefflichen Erzeugniſſe ihrer Kochtalente an ſo mürriſche Kameraden verſchwenden wollen, die gewiß lieber ſchliefen, als ihre Gabe und Geſellſchaft genöſſen. Die Mädchen rufen nochmals. Man lauſcht. Todesſtille herrſcht nach wie vor auf dem Schiffe. Sie iſt durch einen von drei tiefen Hörnern pianiſſimo angehauchten Moll-Accord einer durchaus entfernten Tonalität ſehr charakteriſtiſch bezeichnet. — Man iſt erſtaunt — faſt beſtürzt. All' das eben noch ſo jauchzend lärmende Volk iſt verſtimmt; ſie wollen es ſich aber nicht eingeſtehen und verdoppeln ihre Scherze. „Seid Ihr denn todt?" fragen ſie die ſchweigenden Geſellen. Doch ihr Lachen iſt ein erzwungenes, wie es der Furcht vorausgeht und ſie begleitet. Die Frauen faſſen wieder Muth und beginnen auf's Neue ihren Zuruf, und zwar in einem ironiſchen Tone, um dieſe Schläfer aus ihrer Apathie aufzuſtacheln. Die Männer miſchen ſich mit ſpöttiſchen Reden und Gloſſen dazu. Seit dem unheimlichen Moll-Accord iſt aber der Rhythmus wie durch ein leiſes Beben gehemmt; aus den Intonationen klingt eine innerliche Bewegung, die man gegenſeitig zu verhehlen ſucht. Müde des Zurufens halten Männer und Frauen abermals inne um wieder zu lauſchen. Nach gänzlichem Schweigen ertönt nur ein dem erſten analoger angehaltener Moll-Accord. Von heftiger Neugier aufgeregt, die halb vor Furcht angereizt, halb im Zaume gehalten iſt, rufen Matroſen und Mädchen das ſtumme Schiff nochmals an. Sie machen eine dritte Pauſe und es folgt ein dritter ähnlicher Accord, der im geheimnißvollen Pianiſſimo gehalten, eine noch erhöhte Wirkung übt. Nun verlaſſen Alle entmuthigt eilig den Quai; ſie entfernen ſich von dem geſpenſtigen Schiffe mit einer Schnelligkeit die wie Flucht ausſieht. An den Trinktiſchen aber finden ſie ihre ganze Sorgloſigkeit, Lebensluſt und Muth wieder. Alle Körbe werden geleert und man bemächtigt ſich aller Proviſionen die der faulen Nachbar-Mannſchaft beſtimmt waren. Man giebt ſich nun um ſo eifriger den Freuden des Mahles, des Tanzens und Zechens hin. Die Frauen entfernen ſich, ſobald das Bankett ausartet. Als die Männer unter ſich ſind, ſtimmen ſie wieder ihren erſten Geſang an. Das Orcheſter begleitet ihn diesmal in verſchiedener Weiſe. Die Saiteninſtrumente miſchen perlende Triller in den tiefen Lagen, wie Ohrenſauſen der Trunkenheit, hinein. In dem Augenblicke, wo das bacchiſche Jauchzen des Refrains, das Huſſaſſahe! Johollohe! Huſſaſſahe! — eben mit einem chromatiſch aufſteigenden Tremolo der Geigen den höchſten Grad erreicht hat, ſchwebt auf dem Vorderdecke des Holländers eine trübe ſchwärzlich blaue Flamme umher, als wäre die Gluth der Hölle aufſchwalmend durch eine Spalte gedrungen. Der chromatiſche Lauf des Orcheſters ſtürzt ſich plötzlich auf den Zweiklang des Verdammungsmotivs, das hier in H-Moll wie ein aus den Zacken von Pluto's Scepter aufqualmender, alle Lebensfreuden erſtickender Bitum erſcheint. Die Mannſchaft des Holländers taucht plötzlich aus der Dunkelheit empor und um den Maſt verſammelt, erfüllt ſie die Luft mit einem wilden Lied in ſchrillenden Tönen:

Johohe! Johohe! Hoe! Hoe! Hoe!
Huih — ſſa!
Nach dem Land treibt der Sturm —
Huih — ſſa!
Segel ein! Anker los!
In die Bucht lauſet ein!
Schwarzer Hauptmann, geh' an's Land,
Sieben Jahre ſind vorbei!
Frei' um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen ſei ihm treu!
Luſtig heut',
Bräutigam!
Sturmwind heult Brautmuſik — Ocean tanzt dazu
Hui! — Horch, er pfeift! —
— Capitain, biſt wieder da? —
Hui! — Segel auf! —
Deine Braut, ſag', wo ſie blieb?
— Hui! — Auf in See!
Capitain! Capitain! Haſt kein Glück in der Lieb!
Hahaha!
Sauſe Sturmwind, heule zu!
Unſern Segeln läßt Du Ruh'!
Satan hat ſie uns geleit,
Reißen nicht in Ewigkeit.

Wie vom Gipfel zum Abgrund, von Woge zu Woge, von klaffendem Golfe zu reißendem Wirbel wälzt ſich durch die tollſten Modulationen mit rauhem Geſchrei, gellendem Gelächter, wilden Flüchen, ſataniſcher Luſt und höhniſchem Gepfeife dieſes dämoniſche Bacchanal, dieſer Hexenſabbat mit einer Begleitung von ſechs

Piccolos, deren durchdringende Töne in den höchsten Lagen das Ohr wie ein Pfeilschauer von Guomen-Armbrüsten trifft, während die Windschleuder, die das Rasen des Sturmes nachahmt manchmal von Tamtamschlägen verstärkt ist, als hätte sich eine Claqueur-Bande von Ungeheuern eingefunden, die gaudirend vor einem so schauderhaften Spectakel, enthusiastisch in erzene Hände schlüge. Daland's Mannschaft ist anfangs vom eigenen Gesang zu sehr betäubt, um das Getöse zu vernehmen, welches jetzt in der Nähe sich erhob; bald aber bemerken sie die düstere Entgegnung auf ihren lustigen Refrain, die furchtbare Antistrophe zu ihren harmlosen Couplets. Sie fragen sich, ob das eine Täuschung berauschter Sinne sei, oder Hexerei, Verschwörung böser Geister? Um ihre Beklommenheit zu bannen, suchen sie das schaurige, barocke Echo zu vergessen, durch den freudigen Sorgenbrecher ihren Gesang zu übertönen. Sie steigern es um einen Ton und nochmals um einen Ton höher; jedesmal aber werden sie durch das höllische Huihssa, — Johohoe! Johohoe! — des Holländers unterbrochen und überboten und zuletzt durch ein Crescendo und Fortissimo von unmenschlicher, diabolischer Gewalt ganz zum Schweigen gebracht. Nach diesem seltsamen Gesangswettstreite, wo Trunkenheit und Verwünschung die Kräfte anspornten, fährt mit beißend spöttischem Triumphe der Geisterchor allein fort, bis der schwellende Strom seines wilden Gesanges in einem Cataraкt entsetzlichen Lachens niederstürzt und endet, welches die höllischen Matrosen ausstoßen, als die verstummten Norweger andächtig sich bekreuzend, ohne nach den Larven hinzublicken, den Ort des Schreckens fliehen. Das Entsetzen dieses rasenden Gelächters wird noch vermehrt durch das starre Schweigen, das unmittelbar darauf eintritt. Alles ist still; nicht ein Hauch rührt die Luft; die häßlichen Sänger sind verschwunden; wie auf einem Kirchhofe zu nächtiger Stunde ruht Alles düster und lautlos. Gleich einer Paraphe unter dieser fluchtrunkenen Dithyrambe geben die Hörner zum Baß der Pauken das Verdammungsmotiv an. Nachdem Hörner und Fagotte an Senta's Worte: „Ach! wann wirst Du, bleicher Seemann, sie finden?" — erinnerten, scheint es als wolle das Stück im Unisono schließen; aber der unheimliche Moll-Accord, der in der vorigen Scene dreimal zu Aller Schrecken erklungen war, kehrt hier nochmals wieder, und hält während dem wirklichen Schweigen das nun folgt, den Geist in Spannung.

Man wird unter den musikalischen Meisterwerken wenige Stücke finden, die diesem Bilde am Kühnen der Erfindung, Kräftigen des Colorits und gewaltiger Combination zu vergleichen wären. Die Trinkscene ist eine ächte Kirmeß, nicht nach Teniers mit einem durch verjüngten Maaßstab gemilderten Realismus, aber eine nach Joerdans Manier, in natürlicher Größe reichcolorirte, wo roth und violassirt in der Farbengebung vorherrscht, wo aus exuberanten Linien, aus fettem Fleische das Behagen an der Materie gleißt und funkelt, die Freude an der guten Mahlzeit, die plumpe Lustigkeit bei Bier und Branntwein spricht. Wir haben ein gelungenes Bild eines Volksfestes mit charakteristischen Gruppen, sprechendähnlichen und zufriedenheithaftigen Gesichtern. Die Rhythmen sind in auffallend hervortretender Weise behandelt. Der Gesang vom Geisterschiffe könnte nur mit einem dunkeln Sturm verglichen werden, wie ihn Rembrandt, wäre er Seemaler gewesen, skizzirt und mit seinem eigenthümlichen mysteriösen Halbdunkel beleuchtet haben würde, — oder mit einem jener sogenannten Höllen-Breughel, wären sie al fresco gemalt. Der Musiker, der jeder Linie, jeder Färbung dieser so künstlich gewundenen Formen zu folgen im Stande ist, fühlt sein Haar sich emporsträuben, wenn er in diesen Höllenschlund hinabsteigt und die mannichfachen Figurationen des Orchesters auffaßt. Mehr als irgendwo ist zur Ausführung dieses Doppelchores eine sehr beträchtliche Anzahl voller, sonorer Stimmen nöthig, welche mit Leichtigkeit die brüsken abgebrochenen Intonationen anzugreifen und sie mit jenem phantastischen Ausdrucke wiederzugeben verstünden, der sich schwer bezeichnen oder vorschreiben läßt, den nur die auffassende Intelligenz des Sängers zu finden und hervor zu bringen weiß. Würde dieses Musikstück jemals von einem jener immensen Chöre ausgeführt, wie sie sich ausnahmsweise versammeln, würde derselbe eine compakte, wohl organisirte und disciplinirte Masse bilden, die nach gewissenhaftem Studium und vom Geiste des Stückes durchdrungen, ihrer Aufgabe sicher wäre, es würde in einem gut resonirenden Locale eine außerordentliche, noch niemals erzielte Wirkung hervorbringen. In der Ouvertüre, in dem Monolog des Holländers, dem großen Duett und den eben beschriebenen Scenen erscheint Wagner in seiner höchsten Bedeutsamkeit. Sie tragen das Gepräge seines Genius, den Stempel des Meisters an sich, und manche wegen ähnlicher Bilder berühmte Bühnenwerke erbleichen und verdunkeln sich vor ihnen.

Nun erscheint Senta; sie ist bereits in das hübsche Costüm gekleidet wie die Norwegischen Bräute es zu tragen pflegen. Sie flieht vor dem lästigen Erik, der die günstige Gelegenheit nicht versäumt, sie mit den zartesten Vorwürfen zu überhäufen. Wie alle schwachen Gemüther vermag er das fait accompli nicht zu tragen; er hofft und zweifelt, da es keine Zeit mehr dazu ist, wie er früher ohne allen Grund gezweifelt

und verzweifelt hatte. Die von seiner Eifersucht beständig genährte Idee, daß ein Anderer ihm vorgezogen werden möchte, will ihm nun in ihrer vollen Verwirklichung nicht in den Kopf. Zuerst hat er Senta durch grundlose Quälereien geängstigt, jetzt vertheidigt er Fuß für Fuß ein hoffnungslos verlorenes Terrain und will nicht an eine Niederlage glauben, die er sich selbst weissagte. Er drückt ihr das vulgäre Erstaunen vor großartigen Entschließungen aus, auf welches eine Antwort schwer zu geben, ja unmöglich ist, da die Verstehenden keine Erklärung verlangen und die Erklärungsbedürftigen sie niemals verstehen werden. Der herzukommende Capitain, über diese Unterhaltung betroffen, steht still und lauscht. Vergebens sucht Senta sie zu beendigen, indem sie Erik sagt, daß sie ihn unmöglich länger anhören dürfe; in einer anmuthigen, melodisch eindringlichen Cavatine beschwört er alle Erinnerungen ihrer Liebe herauf; alle stummen Pfänder ihres Wohlwollens, die er für Versprechungen hingenommen hatte, zählt er ihr auf und läßt sie neu vor ihr aufleben, er übt eine Art letztes Recht einer schwindenden Liebe aus, indem er sie seine Leiden mitleiden läßt, sie quält durch seine Qual. Der lauschende Holländer erfährt so, daß Senta schon geliebt habe, daß sie einst vielleicht den Verlust dieser sanften, friedlichen Liebe beweinen, ihre unbedachte Hingebung bereuen, und endlich — wehe! die geschworene Treue vergessen, ihren Schwur brechen und so ewiger Verdammniß anheimfallen könnte, und ist von zu heftiger Liebe zu diesem edlen Weibe ergriffen, als daß er sie dieser höchsten Gefahr aussetzen möchte. Mit dem raschen Entschlusse eines starken Gemüthes eilt er zu ihr, nimmt Abschied und nach seinem Schiffe stürzend, ruft er seinen Matrosen zu: „In See! In See! Für ewige Zeiten! Um Deine Treue ist's gethan! — Um Deine Treue, um mein Heil! — Leb' wohl, ich will Dich nicht verderben!" Die Matrosen erscheinen auf dem Verdecke und wiederholen: „In See! In See!" „Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!" fügt der Capitain hinzu. Aber Senta stürzt auf ihn zu, umklammert seinen Arm, und hält ihn mit Vorwürfen zurück, wie er so leicht irre werden könne an ihrer Treue. „Ich zweifl' an Dir! Ich zweifl' an Gott!" antwortet wie vernichtet der Holländer, „In See! In See! dahin ist alle Treue!"

Da Erik seine kalte Verlobte zur heftigen unerschrockenen Liebenden geworden sieht, verläßt ihn alle Besinnung, er vermag sich keine Rechenschaft von diesem unvermutheten Widerspruche zu geben, und weiß sich dies sonderbare Benehmen nur durch ein Eingreifen höllischer Mächte zu erklären; hülferufend stürzt er ab, um Senta mit Gewalt von Zauber und bösem Höllentrug zu befreien. In diesem entscheidenden Momente, wo er Senta der höchsten Gefahr ausgesetzt und sein eigenes Heil, das er durch eine Andere zu erlangen unmöglich mehr hoffen noch wünschen kann, für alle Ewigkeiten verloren glaubt, kann der Capitain es nicht mehr bei einem stillschweigenden Einverständnisse mit dem geliebten Weibe bewenden lassen. Sie soll nicht mehr zwischen den Zeilen seines Herzens lesen; er verschmäht die Alternative eines Verdachts des Betrugs oder eines Bedauerns ihrerseits und ruft mit einem Tone, dessen declamatorische Gewalt eines außergewöhnlichen Organs bedarf, um ganz wiedergegeben und erfaßt zu werden:

Erfahre das Geschick, vor dem ich Dich bewahre! —
Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Loose:
Zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust!
Vom Fluch allein ein Weib kann mich erlösen,
Ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht . . .
Wohl hast Du Treue mir gelobt, doch vor
Dem Ewigen noch nicht: — Dies rettet Dich!
Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick,
Das Jene trifft, die mir die Treue brachen: —
Ew'ge Verdammniß ist ihr Loos! —
Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
Durch mich: Du aber sollst gerettet sein!
Leb' wohl! — Fahr' hin, mein Heil in Ewigkeit!

Verzweiflungsvoll die Hände ringend ruft Senta ihm zu, daß sie ihn kenne und die Pflicht deren Erfüllung sie gelobt habe, daß sie ihn retten wolle. Mit Daland, Mary und der ganzen entsetzten Menge eilt nun Erik herbei. „Nein!" ruft der Holländer, den dieser Kampf zwischen Liebe und Heil, zwischen Liebe und Entsagung mit wilder Tollheit erfüllt:

Du kennst mich nicht, — Du ahnst nicht, wer ich bin!
Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
Den Seemann, der den Ocean durchstrich: —
Er kennt das Schiff, das Schrecken aller Frommen:
Den fliegenden Holländer nennt man mich!

Bei diesen letzten Worten nähert er sich dem Verdammungsmotiv, ohne es ganz zu erfassen; seine Mannschaft aber nimmt es unmittelbar wieder auf und singt mit dumpfem Tone: „Johohoe! Johohoe!" Jetzt gelingt es dem Holländer, sich von Senta loszureißen; er wirft sie mit Heftigkeit in die Arme des Vaters zurück, springt an Bord und läßt mit unglaublicher Schnelligkeit das Schiff abstoßen. Senta kämpft einen Augenblick und entringt sich dann den sie zurückhaltenden Händen, gewinnt einen Vorsprung der Uferfelsen und dem Geliebten zurufend:

Preis' Deinen Engel und sein Gebot!
Hier sieh mich, treu Dir bis zum Tod!

stürzt sie sich in die Fluthen. Im selben Augenblick versinkt das schon fern segelnde Geisterschiff in den

Wogen. Bald darauf ſehen wir den Himmel geöffnet und wunderbar erhellt; Senta und der Erlöſte erſcheinen von Glorie umgeben in den Wolken und bilden den Kern eines Nordlichtes, während das Orcheſter das Balladenmotiv in D-Dur aufnimmt, wie in verſöhntem, verwehtem Schmerz, zu einem Hymnenartigen Rhythmus, ganz gleich der Peroration zur Ouvertüre.

Bei aller Einfachheit des Planes zu dieſem Gedichte erkennt man leicht, daß es in der Ausführung von Scene zu Scene an Intereſſe gewinnt, indem in ſtufenweiſem Crescendo die Entwickelung der Gefühle bis zu der hochtragiſchen Final-Situation ſich ſteigert. Es ſpielen in Wirklichkeit eigentlich nur zwei Perſonen in dieſem Drama, von denen überdies die Eine unſere bewegte Aufmerkſamkeit nur inſofern in Anſpruch nimmt, als ihr Dazwiſchentreten einen beſeligenden oder unheilvollen Einfluß auf die Andere haben kann. In der That iſt die Wirkung des ganzen Bildes auf die hohe, bleiche, hagere Geſtalt des Menſchen concentrirt, der unter allen Menſchen mit einem unverlöſchlichen Maale vom Schickſale gezeichnet iſt. An der Größe der Strafe prägt ſich die Größe des Schuldigen aus, an der Barmherzigkeit der Hoffnung die des Strafenden, an der Bedingung des Heils erkennt man die Seelenhoheit des Opfers. Abyssus abyssum clamavit. Der Abgrund unendlicher Schmerzen kann nur erfüllt werden durch einen Abgrund unendlicher Liebe, die unergründliche Finſterniß des Abgrunds der Uebel kann nur abſorbirt werden durch den ſtrahlenden Glanz und die Liebe des Abgrunds von Licht, zu welchem er ſeit aller Zeit Anfang hinaufruft. Zu vier wiederholten Malen tritt der holländiſche Capitain auf und jedesmal weckt er in tieferem Grade unſere Sympathie, jedesmal iſt ſeine Erſcheinung von ſteigenderer Wirkung. Zuerſt erblicken wir gleichſam nur ſeine Silhouette, dann ſein dunkel gefärbtes Bild. Beim dritten Male hören wir ihn ſprechen, und am Ende ſehen wir ihn handeln. Es iſt ſelten die Möglichkeit vorhanden einem Hauptcharakter, eine ſolche ſceniſche Entfaltung zu geben; deſto glücklicher der Dichter der es vermocht. In der Ouvertüre gewahren wir ihn von ferne, ein Spielzeug der Stürme, die er wie ein Spiel verachtet; bei ſeinem erſten wirklichen Auftreten lernen wir die ſtolze hohe Seele kennen, die ſo ſehr die Strafe des Hochmuths erträgt, die Trauer ewiger Einſamkeit erduldet. Im zweiten Acte aber bewundern wir es an dieſem Geiſte, daß ſein rauhes Loos die Anmuth des Gefühls nicht in ihm zu zerſtören vermochte, die ihm vor ſeinen niedrigeren Begleitern eine höhere Natur bewahrte, daß er, der nur die grauſamen Täuſchungen der Liebe erfuhr, unberührt ihre Herzenszartheit behielt, daß er das Mitleid nicht vergaß, da doch Niemand Mitleid bewies gegen ihn, daß er Hingebung nicht verlernte, für den doch Niemand ſich hingab, daß er den Trieb der Dankbarkeit ſich erhielt, er deſſen ungenannten und unnennbaren Schmerzen doch Niemand ein frommes Gedenken gönnte, daß ihm Erlöſungsbegehren und Willen des Opferns nicht fremd geworden, ihm, den doch Niemand zu erlöſen kam, daß er den Niemand ſegnet, ſo milden Segen ſpendet und, leidend wie kein Anderer, aus Liebe, der Hoffnung zu entſagen, der Annahme des Opfers eigene Erfüllung deſſelben vorzuziehen weiß. Im letzten Augenblicke, da wir keinen Tropfen mehr im Becher der Leiden für ihn übrig glauben, ſehen wir ihn einem wilderen Schmerze, als er je getragen, entgegen gehen. Ein Weib ſollte ihm Erlöſung bringen, — ſo ward ihm verheißen. Aber er liebt dieſes Weib und eh' er ſie der Gefahr ewigen Verderbens ausſetzen möchte, entſagt er dem Glück ihres Beſitzes, ſo wie aller Hoffnung auf Erlöſung, und nimmt eine troſtloſe Ewigkeit als Erſatz hin. Der Wettſtreit edelſter Aufopferung zwiſchen zwei Liebenden iſt eines der Schauſpiele, welche edle Herzen ſo tief rühren, daß ſie oft an Werken, deren Inhalt dieſe Schönheit aufzuweiſen hat, mehr Gefallen haben, als an anderen, deren höheren Reichthum an verſchiedenen Vorzügen die ſpecielle Kritik höher achtet.

Schon die ganze Anlage des Textbuches verräth einen wirklichen Dichter, einen Poeten von Gottes Gnaden, eine Hand, von der jede Zeile, jeder Federſtrich weit über die bis jetzt gekannten Operntexte ſich erhebt. Der erſte Theil des dritten Actes, wenn die norwegiſchen Frauen und Matroſen, allmählig mehr und mehr von Furcht ergriffen, das Geiſterſchiff anrufen, wirkt durch ſeine für den Gedanken colorirte und für das Ohr rhythmiſirte Verſification, gewiſſermaßen den Balladen Bürger's analog, die das Herz unmerklich mit geheimem Beben erfüllen. Der Dialog fährt in Diſtichen fort, deren jedes einen Schatten mehr der Finſterniß zu geſellen ſcheint, welche die Furcht ſchon zu bevölkern beginnt. Die kurzen Geſänge und Balladen reihen ſich dem Beſten in dieſem Genre an. Während Wagner's erſtem Aufenthalte in Paris machte er der Großen Oper das Anerbieten, dieſen Text behufs einer Aufführung componiren zu wollen; noch aber hatte ſein Name zu wenig Klang. Bei alledem fand man das Libretto ausgezeichnet genug um es zu fünfhundert Francs von ihm zu erſtehen. Die muſikaliſche Compoſition vertraute man aber nicht ſeinen Händen, ſondern dem Chordirector der Akademie Royale Hrn. Dietſch, und das Vaisseau

kantöme erlebte in dieſer Geſtalt mehrere Aufführungen auf dieſer Bühne, ohne daß Wagner's Name dabei genannt wurde.

Soll aber die Oper der Fliegende Holländer, Text und Muſik von Wagner, die ganze durch ihren grandioſen Bau wie durch den poetiſchen Gefühlsinhalt beabſichtigte Wirkung hervorbringen, ſo müßte das Schickſal zwei außerordentlich begabte Künſtlernaturen, wie man ſie kaum vereinzelt findet, zur Beſetzung der beiden Hauptrollen zuſammenführen. Es giebt Werke, deren bedeutendſte Vorzüge auch durch eine nur mittelmäßige Ausführung hervortreten, wie man Gemälde, deren Hauptverdienſt in der Compoſition liegt, wohl nach Kupferſtich beurtheilen kann, wie weit auch der Genuß, den letztere verſchaffen, hinter dem zurückbleibt, den uns die Anſchauung des Meiſterwerkes ſelber gewährt; von anderen aber ſollte man gar nicht reden, wenn man nicht die magiſche Wirkung im Colorit, die Beredtſamkeit des Pinſels, im Original ſelbſt empfunden hat. Wer möchte z. B. fähig ſein, die Joconde des Da Vinci, die Madonna d'Alba des Raphael, oder den Diogenes des Ribeira, die bei der vollkommenſten Einfachheit der Conception erhabenen Schöpfungen in der idealen Welt des Geiſtes, und ideale Transformation der Materie durch die Kunſt ſind, zu verſtehen, ehe er das ganze Ausſtrömen der unmittelbaren Gegenwart des Originals in ſich geſogen hat? Was bleibt für den Kupferſtich übrig, wo die Linien oft gewiſſermaßen in der Farbe aufgehen und ſich verlieren, wo die Contur nur die Offenbarung der Seele iſt? Kann man dieſe Werke des Genius zu kennen vorgeben, ſo lange man nicht mit eigenem Blicke die Tiefe des Gedankens, die Gluth der Empfindung ſondirt, die in dieſen undefinirbaren Farbenmodulationen, feinſten Rhythmen der Proportion, Form und Geſtaltung annehmen? Wer nur den Theil des Werkes beſichtigt hat, den man eine Art wiegbaren Bodenſatz deſſelben nennen könnte, den die Analyſe zu zerſetzen vermag, den man durch den Gebrauch derſelben Materiale reconſtruiren kann, den die Geſchicklichkeit nachzuahmen im Stande iſt, — wer nicht ſo zu ſagen Aug' in Auge dieſe Weſen angeſchaut, die wahrhaftig leben vor unſeren Blicken, indem von dieſen Schöpfungen ein Fluidum ausſtrömt das uns mit wonnigen Empfindungen durchdringt, alle Regſamkeit unſerer Seele, alle Thätigkeit unſerer Gedanken erweckt, unſerer Bewunderung ein Objeet, unſerem Nachdenken ein Subjeet leiht, — der kann ſich keine Meinung darüber bilden, er kann höchſtens durch Hörenſagen, durch die flüchtige Erzählung des Linienriſſes ſich dazu hingezogen fühlen. So können auch gewiſſe muſikaliſche Compoſitionen nur dann ihren innerlichen Sinn enthüllen, im vollen Strahl ihrer Pracht glänzen, die ganze Majeſtät ihres Ausdruckes offenbaren, wenn die zu ihrer vollkommenen Ausführung gegebenen Bedingungen vereinigt ſind, daß ſie das dem Autor im Schaffen vorſchwebende Ganze vollſtändig herzuſtellen vermögen. Was in der Malerei der Anblick eines Originals gewährt, giebt in der Muſik die vollkommene Aufführung eines Meiſterwerkes.

Wir ſehen ſchlagende Beiſpiele dafür in dem Geſchicke ganzer Schulen, die alsbald verſchwinden, wenn unter den Ausübenden ihre Tradition abhanden kommt. Um nur der großen kirchlichen Werke zu gedenken: werden nicht die Werke eines Paläſtrina, eines Laſſus und Anderer ein Gegenſtand der Wiſſenſchaft, der Archäologie, der überlegten und retroſpectiven Bewunderung, hören ſie nicht auf dem lebendigen Gebiete der Kunſt anzugehören, werden ſie nicht den Maſſen unverſtändlich, weil die Ausführenden das Geheimniß ihrer Interpretation verloren haben, ſo daß die Werke nicht mehr in ihrer Integrität erſcheinen, und wir heute durchaus nicht verſtehen, was ſie uns zu ſagen beſtimmt waren? In modernen Reproductionen erſcheinen dieſe Werke oft ſo unkenntlich, wie gewiſſe Bilder großer Meiſter, die mit einem dichten Ueberzuge von Retouchen, von ſchwerem Firniß oder durchräuchertem Fett bedeckt ſind. Das Skelett einer Partitur läßt ſich wohl wiederherſtellen, aber es fehlt die Seele, das Pulſiren des Lebens, das Verſtändniß der Bewegung. Wenn man die beträchtliche Anzahl von Werken bedenkt, ſelbſt ſolcher die im modernen Styl der Gegenwart geſchrieben ſind, deren volles Verſtändniß, deren poetiſcher Inhalt nur durch eine Ausführung erreicht und wiedergegeben werden kann, welche die ungreifbaren Elemente aus denen ſie beſtehen zur Geltung bringt, ſo kann man die der Virtuoſität beigelegte Wichtigkeit unmöglich ſo uſurpirt nennen, wie man es manchmal zu thun beliebt, nachdem man dahinter gekommen iſt, daß, um auf dieſem Pfad der Kunſt ihren Gipfel zu erreichen, eine von der Ausbildung des Mechanismus unabhängige bedeutende geiſtige Bildung nicht minder nothwendig iſt. Von allen Werken Wagner's möchte wohl der Fliegende Holländer am dringendſten begabte, ausgezeichnete Sänger und eine vollendete Ausführung erheiſchen, wenn er ganz verſtanden werden und ſeine Wirkung nicht verfehlen ſoll. Wie in Beethoven's Fidelio, wie in der letzten Scene in Gluck's Orpheus, kann auch hier nur der entſprechende gewaltige Eindruck erzielt werden, ſo zu ſagen die ganze ſeelenergreifende Elektricität des Werkes zum Ausſtrömen gelangen, wenn

Sänger von ſeltenem Talente vollſtändig in ihren Rollen aufgehen. Dieſe müſſen durch das Spiel auf der Bühne in's Daſein zurückgerufen werden; es iſt Aufgabe der Darſtellenden, den Charakteren auf eine kurze Dauer eingebildeter Wirklichkeit die ganze Lebensfülle einzuhauchen, mit welcher der Autor ſie zu unvergänglichen Typen geſtaltete.

Wagner hat öfters ausgeſprochen, daß der Sänger ſeines Lobengrin erſt noch geboren werden müſſe. Dieſer Ausſpruch mag anfangs eitel klingen, iſt es aber durchaus nicht. Wagner fühlt, und mit Recht, daß er in der dramatiſchen Muſik an dem Entwickelungsmomente angelangt iſt, den Gluck und Weber vorbereiteten. Im Beſitze unendlich mannichfaltigerer Mittel wie der Erſte, als denkender und combinatoriſcher Kopf bedeutender wie der Letzte, Poet und Muſiker zugleich, verfügt er noch dazu über die ganze Maſſe von Hülfsquellen, vermöge welcher der große declamatoriſche Styl in ſeiner höchſten Vollendung ſich manifeſtiren kann. Dieſer Styl muß aber mehr wie jeder andere durchdrungen, genetzt, vollgeſogen ſein von Poeſie; er ſteht dem Genius der Dichtung unter allen anderen am nächſten, iſt von ihren Einflüſſen beherrſcht, entleiht von ihr ſeine Geſetze, erfordert ihre Kenntniſſe und Vortheile. Der Dichter und Componiſt Wagner iſt der Sproß einer neuen Vermählung der antiken Gäa und des alten Neptun, er hat ihr Doppelreich geerbt, er herrſcht auf dem Feſtlande und auf den Fluthen, dehnt den einen Arm über ſeine Continental-Herrſchaft aus, und den anderen über das weite Wogenreich. Aus der Machtvollkommenheit ſeines Genius ſteckt er dem feſten Erdkörper der Poeſie ſeine Grenzen und dem Ueberfluthen der ſtürmiſch heranbringenden Tonwellen ruft er das Wort zu: Bis hierher! Mit ſouverainer Hand ordnet er die große Verwaltung ſeines Reiches, deſpotiſch zieht er den beherrſchten Mächten die Grenzlinien ſeines ſchöpferiſchen Wollens. Er wehrt ihrem chaotiſchen Ineinanderſtrömen, er giebt den aufbrauſenden Schwankungen der Tonfluthen den wundervollen Baſalt der Poeſie zum Bette, daß ihr netzender Thau fruchtbringend denſelben durchdringe. So läßt er Muſik und Poeſie Eines werden miteinander und verbannt die Leere aus der von ihm geordneten Welt, dem Drama. Er merzt alle ſchwachen Scenen aus, alle Spalten, alle Auflöſungen des Zuſammenhanges, die bis jetzt als unentbehrliche Uebergänge in einer Oper betrachtet wurden. Er geſtattet nie, daß dem muſikaliſchen Angewohnheiten zu Liebe, Handlung und Bewegung in's Stocken gerathen. Reicher an Detail und umfaſſender im Bau, als irgend eines der Werke, welche in demſelben Style den ſeinigen vorangingen, erſcheinen ſeine Schöpfungen gerade zu einer Zeit, in welcher Alles zuſammentrifft, um den ausdrucksvollen Styl auf der Bühne entſchieden überwiegend zu machen.

Die erſten Meiſter dieſer Schule ſind im Laufe der Zeit hinreichend ſtudirt, ergründet, verſtanden und gewürdigt worden; die jetzige Generation enthuſiasmirt ſich nicht mehr für die großen Compoſitionen, in welchen andere Style ſpeciell und ausſchließlich verherrlicht wurden, und Andere haben durch eine verſuchte und gelungene Miſchung, Vereinigung, gegenſeitiges Ergänzen beider Principe durcheinander, eine Art Uebergangsepoche gebildet, indem ſie inſtinktiv und unwillkührlich, vom Gange der Zeit getrieben der Declamation ein weiteres Feld einräumten und ſo zu ihrem Verſtändniß, zur Verallgemeinerung des Geſchmackes für ſie beitrugen. Die immenſen, ſinnreichen Hülfsmittel der großen Bühnen, der außerordentliche Fortſchritt in der Inſtrumentation, die Ausdehnung und Mannichfaltigkeit welche Harmonie und Rhythmus erlangt haben, machen jetzt eine bedeutende Erhöhung und Vervielfältigung ihrer Wirkungen durch eine Menge und Größe verſchiedenſter Combinationen möglich. Die von Gluck gegründete Schule, im Vertrauen auf dieſen ſtarken Rückhalt und gekräftigt durch die Erfahrungen von ſiebzig Jahren der Oppoſition, während welcher alle anderen Style mehr Chancen des Gelingens, mehr Lebensfähigkeit zu beſitzen ſchienen, kann heute ihren Rivalen getroſt den Kampf anbieten, deren Reize zu ſichtbar im Welken begriffen ſind, und mag in neuem Streite, in langſamem, ſtufenweiſem Erobern die Mittel finden, ihre gefährlichſte Klippe, die Monotonie, zu vermeiden. In unſeren Augen unterliegt ihr Sieg fortan keinem Zweifel mehr, der Augenblick des Anerkennens deſſelben iſt nur noch eine Zeitfrage. Es iſt unmöglich, daß ſie nicht den erſten Rang auf der Bühne einnehme, während für die Anwendung der ſpecifiſch- und abſtract-melodiſchen Muſik andere Felder gefunden und urbar gemacht werden, ſei es in der Kirche, dem Concert, der Tanz- und Militairmuſik, der Lyrik. Aber es genügt zu bedenken, daß moraliſch wie phyſiſch der fortgeſetzte Gebrauch ſubſtantieller, koſtbarer und gewürzter Nahrung nothwendig den Geſchmack gegen minder geſchickt bereitete, unempfänglich machen muß, um ohne beſondere Wahrſagerei vorausſehen zu können, daß zu einem gewiſſen Zeitpunkte, deſſen Eintreffen man nicht beſtimmen kann, weil Zufall und äußere Umſtände eine ſo wichtige Rolle in derartigen Angelegenheiten ſpielen, das Jahrhundert ſich an dieſe Richtung des Schönen gewöhnen, ſich mit den geheimen Geſetzen, der inneren Logik dieſer Schule, die mehr als alle anderen das Mittelmäßige von ſich weiſt, vertraut machen, ihren vollen Werth erkennen wird.

Nun hat aber jede bedeutende Compoſitions-

periode sich zu gleicher Zeit eine ihren Bedürfnissen und Forderungen entsprechende Gesangsschule hervorgerufen. Ohne bis zu Thatsachen zurückzugehen, die sich im Dämmerlicht ferner Zeiten verlieren, genügt es uns, auf die Veränderung hinzuweisen, welche die Gesangmethode im Laufe der letzten drei Jahrhunderte erfahren hat, um uns zu überzeugen, daß diese immer durch die Componisten und ihre verschiedenen Richtungen bedingt war, je nach dem der Genius derselben verschiedene Modificationen erlitt. Wir werden sehen, daß Stradella nach anderen Principien als Carissimi verfuhr, daß Farinelli sich nicht mehr nach den Regeln richtete welche Durante am berühmten Conservatorium zu Neapel lehrte, daß die von Rossini gebildeten großen Sänger sich gänzlich von der im achtzehnten Jahrhundert bewunderten Gesangsart entfernten. Der entschiedenen Einführung des declamatorischen Styls wird nothwendig früher oder später die Gründung einer neuen Gesangsschule folgen, und da wir den Sieg jenes Styls den Werken Wagner's zuschreiben, so setzen wir voraus, daß auch die Aenderungen, die derselbe in der artistischen Erziehung der Ausübenden hervorbringen muß, anfangs und hauptsächlich in Deutschland vor sich gehen werden.

Bis jetzt hat sich der Genius germanischer Muse in allen Zweigen der Instrumentalmusik, in der Handhabung der Vocal-Massen und im Lyrischen, unter dem schöpferischen Hauche von Meistern titanischen Geschlechts mit einer solchen Gewalt des Strebens und der Begeisterung entwickelt, daß, Dank dieser Entwickelung, Deutschland im Augenblick alles ernste Interesse der Kunst, ihre ganze Zukunft in sich concentrirt. Wie es ehemals Italien war, ist jetzt Deutschland ihr lodernder Herd. Seit Bach hat eine fast ununterbrochene Reihenfolge von Künstler-Fürsten höchster Majestät, ein geistiger Stamm großer Männer dieses Land in musikalischer Beziehung zum ersten der Welt gemacht. Ein einziger Zweig der Kunst steht noch nicht in vollem Flor, er wird nur mit großen Unkosten vegetirend, wie ein exotisches Gewächs im Treibhause erhalten: der dramatische Gesang nämlich.

Indem Wagner seinem Vaterlande ein seinem nationalen Genius übereinstimmendes musikalisches Drama schuf, legte er demselben zugleich die Pflicht auf, eine eigene, *seiner* dramatischen Weise entsprechende Gesangsschule hervorzurufen.

Seit ihren Anfängen war die Oper mehr nach Deutschland importirt, als daselbst einheimisch. Wenn auch Hasse ein Deutscher gewesen ist, so war seine Musik nichtsdestoweniger eine durchaus italienische, und seit jener Epoche sind die großen deutschen Opern-Componisten gewissermaßen Deutschland entfremdet geblieben. Obwohl Mozart schon in den tragischen Momenten dem declamatorischen Accente einen merklichen Antheil seines Rechtes einräumt, so verlangen seine Opern nicht minder Sänger, die nach italienischer Schule gebildet sind. Gluck und Meyerbeer schrieben für das Pariser Publikum und es fehlte nicht Viel, so hätte Wagner ein Gleiches gethan. Es bleiben also unter den Componisten ersten Ranges nur Beethoven, den eine zwanzigjährige Nichtachtung seiner einzigen Oper von der Composition einer zweiten zurückschreckte, und Weber, der, wenn er länger gelebt hätte, wahrscheinlich fortgefahren haben würde für England zu schreiben, da sein Oberon im Auslande ein besseres Schicksal erfuhr, als seine Euryanthe in der Heimath. Von den vier wirklich und specifisch deutschen Werken dieser beiden Meister, die Germanien als auf seinem Boden gewachsene Früchte vindiciren kann, und die in dem Sinne wesentlich deutsch sind, daß sie nirgends so verstanden und im Gefühl begriffen werden, als in Deutschland, hat nur der Freischütz einen raschen und allgemeinen Erfolg gehabt. Die drei anderen wurden lange Zeit für geniale Mißgeburten gehalten; Theater-Vorsteher überließen den spärlichen Musikern ihr enthusiastisches Lob, und kümmerten sich nicht viel um dieselben, als nicht in ihre Sphäre gehörig. Fristeten sie doch das Leben ihres Repertoires mit fremden Producten, aus denen nach ebenso fremden Moden eine beliebige Melange zurecht geknetet wurde. Und nichtsdestoweniger, durch Zufall oder Instinkt, ist es gerade Deutschland, wo die unter dem unmittelbaren Einflusse des declamatorischen Styls erblühten oder sich ihm nähernden Werke am längsten gedauert haben; Deutschland ist es, wo dieser Styl sich am erfolgreichsten geltend machte, am besten erfaßt wurde, durch Mozart, Gluck, Beethoven, Spontini, Weber u. A. Wagner ist das Resultat dieses langsamen, aber beständigen Fortschritts; seine Werke, selbst seine Theorien konnten nur von einem Deutschen und für Deutsche geschrieben werden. Die Opposition, die er bis jetzt erfuhr ist in vorübergehenden Ursachen, in künstlichen Gewohnheiten begründet; die Sympathien, die er hervorruft sind wesentlich deutsch und national, und deshalb werden sie es sein, die Sieger auf dem Kampfplatze bleiben, denn es wäre ein in den Annalen eines Volkes unerhörtes Factum, daß es nachhaltig einen Autor verläugnete, der seine Sagen und Geschichte, seine Traditionen und Gefühlsweise mit den seinem Genius eigenthümlichen Kunstformen lebendig in sich aufgenommen und verherrlicht hat. Wagner ist der Gründer der deutschen Oper, oder des *musikalischen Drama's*.

Diese neue Kunstgattung kann aber ihres vollen Glanzes nur durch andere Interprete theilhaftig werden, als die gegenwärtig ausübenden Künstler. In Deutschland muß sich eine Gesangsschule bilden, denn

im Augenblick beſitzt es kaum Sänger. Die vorhandenen begnügen ſich damit, die Vorzüge ihres Organs zur Geltung zu bringen und im beſten Falle gut muſikaliſch zu ſein, ohne jemals einem anhaltenden, ſpeciellen und gründlichen Studium des Geſanges obgelegen zu haben. Eine einzige Thatſache mag das Geſagte hinlänglich beweiſen: es iſt der gänzliche Mangel an Profeſſoren und Conſervatorien, die ſich wie in anderen Ländern einen glänzenden Ruf durch Ausbildung in dieſem Kunſtfach erworben hätten. Die ausgezeichneten Künſtler rühmen ſich nimmer, Schüler dieſes oder jenes Meiſters oder deutſcher Schulen zu ſein, denn um die Wahrheit zu geſteh'n, verdanken ſie Alles ſich ſelbſt, wenn ſie nicht etwa in der Fremde gebildet ſind. Auch ſind ſie nicht durch Einheit des Styls unter einander verbunden; es wäre ſchwer möglich, mehrere von ihnen unter eine Categorie zu bringen, ſie gleichen ſich in den weſentlichen Punkten durchaus nicht; Jeder folgt ſeinem individuellen Hange und bildet ſich auf gut Glück, jenachdem ihm Lebensſtellung und Neigung verſtatten, mehr oder weniger Zeit und Fleiß darauf zu verwenden. Ein derartig ſchlecht vorbereitetes und frühzeitig abgenutztes Organ wird dann regellos und planlos ausgebeutet und verſagt oft vor der Zeit dem Sänger; ſo lange es noch friſch iſt, hat er es nicht in ſeiner Gewalt, und mit der ſelten erlangten Geſchmeidigkeit iſt die jugendliche Fülle dahin. Wenn es ausnahmsweiſe, ungeachtet häufigen und voreiligen Mißbrauches ausdauert, ſo iſt dies nur bei ſeltenen Organiſationen der Fall, die aus Eiſen oder Gold gebildet zu ſein ſcheinen, und nach denen man dieſerhalb keine gemeingültige Norm aufſtellen darf. Die italieniſche Schule iſt im Gegentheil, immer methodiſch verfahren; der Methode verdankt ſie ihre herrliche Blüthe und anhaltende Lebenskraft. Heute noch, wo ſie entartet, bleich und kümmerlich dem Vaterlande den Rücken gewendet, um auf gaſtlichem, aber kaltem Boden ihr Brod zu finden, ſie, die ein Kind des Südens, der Sonne, des Lichtes und der Wärme nicht zu beſtehen vermag vor nordiſchem Eiſe und mitternächtigem Nebel, noch heute kann ſie ſich rühmen, in der Fremde, fern von den Penaten einen eminenten Vertreter zu beſitzen: Garcia in London.

Es iſt in der That auffallend, daß in Deutſchland, dieſem Lande der Theorien und Syſteme, der durchdachteſten künſtleriſchen Tendenzen, die Kunſt des Geſanges ſo ausſchließlich der Willkühr der Praxis, ja des Empirismus überlaſſen bleibt. Der Grund liegt aber eben wohl darin, daß die Oper noch nicht nationaliſirt iſt, und demzufolge noch keine ihrem Charakter entſprechende Geſangsſchule hervorgebracht hat. Wir bemerkten, daß der Freiſchütz das einzige Werk eines genialen Componiſten war, das als weſentlich national, ſchnell auf allen Bühnen einheimiſch wurde. Aber ein Werk bildet noch kein Repertoire und die Sänger ſind bis zum heutigen Tage darauf angewieſen, von einem Abende zum andern von Roſſini auf Spontini überzugehen, von Meyerbeer auf Auber, von Donizetti auf Halevy, von Gluck auf Bellini, von Spohr auf Flotow. Und gewiß! dieſe univerſelle Cultur, dieſe unbegrenzte Gaſtfreundſchaft gegen alle Formen der Kunſt könnte nur ehrenvoll für Deutſchland ſein, wenn die beſtimmter definirten Gattungen in verſchiedene Gruppen vertheilt wären, wenn man in der Wahl der Werke, die man fremden Nationen entlehnt, nur irgend ein Kriterium einhielte, wenn die mit einiger Rückſicht auf Kunſtintereſſen geleiteten Bühnen Unterſchiede zwiſchen ihren Beſtrebungen feſtſtellten. Statt deſſen bietet die kleinſte Bühne einen Mikrokosmos dar, ſchreckt vor keiner Schwierigkeit zurück, findet „Nichts zu groß, Nichts zu ferne", Nichts was ihre Kräfte überſchritte. Das Ende vom Lied iſt, daß alle Bühnen, große und kleine, nur ein Potpourri heterogener Ingredienzen zu Stande bringen, daß eine ſolche Olla potrida den Geſchmack des Publikums verdirbt und einen nationalen Styl unmöglich macht. Während die Sänger ſich in Italien auf ein einziges abgeſchloſſenes Genre beſchränken, in Frankreich zwiſchen großer Oper und opéra comique unterſcheiden, müſſen in Deutſchland dieſelben Darſteller die verſchiedenſten Meiſter, die entgegengeſetzteſten Schulen interpretiren. In der Unmöglichkeit, ſich auf ein Genre zu beſchränken, dieſe oder jene Rolle auszuſchlagen, überlaſſen ſie ſich dem Zuge ihrer Routine und ſind zuletzt dazu gelangt, an Nichts mehr zu zweifeln, Alles zu verſuchen, Alles zu üben und — alles zu verpfuſchen. So lernen ſie im Verlauf ihrer theatraliſchen Carrière, jenachdem die Gelegenheit ſich darbietet, ein wenig vocaliſiren, ein wenig declamiren, ein bischen ſchreien, ein bischen ſpielen, — Alles ein bischen; die Einen machen Das etwa beſſer, die Anderen Jenes, ganz nach der zufälligen Beſchaffenheit ihres Sterns. Qui trop embrasse, mal étreint. Auf wen könnte man füglicher dies Sprichwort anwenden, als auf die Sänger? Die Virtuoſität der Kehle, die Ausbildung derſelben zu einem geſchmeidigen, folgſamen Inſtrumente, das alle Bewegungen der Seele wiederzugeben fähig iſt, wird weniger als irgend eine andere, durch unbedachte Praxis, durch ein Vermiſchen aller Style auf einmal erlangt. Dies gebrechliche Inſtrument erträgt nicht, wie das Holz der Taſten oder der Violine, alle Irrthümer der Erziehung, alle Tollheiten der Laune.

Wenn es nicht durch sorgsame Pflege und nach festen Principien gebildet wird, so erstarrt, vertrocknet, erlahmt es bald; kann es dann noch Dienste leisten, so ist es doch meist verstümmelt, verwelkt, abgenutzt, halb todt, nicht weil die Aufgaben im Einzelnen genommen zu übermäßig, sondern weil sie zu verschiedener, entgegengesetzter Art waren, weil man sie übernahm, ohne durch Uebungen wie sie den gegenwärtigen Bedürfnissen unserer Bühne entsprechen, sich darauf vorzubereiten, weil man den Grundsatz gänzlich vergaß, daß man nur in dem Maaße gut und lange singt, als man gut und lange singen gelernt hat. Da auf den deutschen Bühnen die Oper mehr und mehr die anderen scenischen Vorstellungen in den Hintergrund drängt, finden sich natürlich auch Künstler, welche singen, selbst ganz bedeutende Künstler, deren Einige seltene Begabung mit einem trefflichen Organe verbinden; eigene Sänger aber besitzt Deutschland nicht, denn es fehlt an einer eigentlich deutschen Gesangsschule.

Wagner's Opern verlangen sehr schöne, sonore und weiche Stimmen, noble Diction, leidenschaftliche, auffassungsvolle Accentuation, zart angedeutete und fein ausgedrückte Intentionen und ein lebendiges Spiel, lauter Eigenschaften, die eine ausgedehnte Geistesbildung und ein seit früher Jugend begonnenes, gewissenhaftes Studium von Werken einer Schule voraussetzen, der man sich ernstlich und gänzlich hingeben muß. Wer diese Ansprüche übertrieben finden möchte, verschaffe sich nur eine Kenntniß der alten Stundenordnungen, wie man sie in den Conservatorien von Rom und Venedig, geschweige in denen von Neapel anwandte. Alle Stunden der Zöglinge waren geregelt und man forderte fast so viel Eigenschaften von ihnen, als Cicero von einem guten Redner verlangte!! Neun Stunden des Tages waren pflichtgemäß der Einweihung in die große Kunst gewidmet, ohne die kirchlichen Uebungen und andere einzurechnen, die außerdem in die Zeiteintheilung einbegriffen waren. Unter andern war es den Schülern anbefohlen, ihre Uebungen an einer Stelle vorzunehmen, wo ein vorzüglich deutliches Echo sich befand, daß sie dann durch ihre genaue Nachahmung ihre Fehler kennen lernen sollten. Und nur nach sechs, acht, zehn Jahren eines solchen Noviziats wagten es die Künstler, in die Oeffentlichkeit zu treten. Mag man darum auch ihren hohen Grad von Vollkommenheit, ihre tadellose Vortrefflichkeit, die magischen Wirkungen, die sie hervorbrachten, bewundern, erstaunen kann man nicht darüber. Wie ist es aber mit den heutigen Sängern? Genießt nicht die Mehrzahl ihre Erziehung auf den Brettern, zum großen Entsetzen musikalischer Ohren und zum Verderb ihres eigenen Talentes? Scheint es nicht, daß je größer die Honorare, desto geringer die Studien werden? Erst wenn einmal in Deutschland für den declamatorischen Styl Schulen bestehen, wie sie für andere Werke in Italien und für andere Zwecke in Frankreich bestanden, wenn eine Künstlergeneration herangebildet sein wird, wie Wagner's Charaktere sie verlangen, dann nur wird man ihre volle, erschütternde Tragweite kennen lernen.

Schon in unseren Tagen zeigte indessen Frau Schröder-Devrient durch das Feuer ihrer Leidenschaftlichkeit, die Energie ihres Spieles und ihres Gesanges, welch' einen Reichthum von hoher Schönheit der declamatorische Styl enthält; sie lehrte, wie man Charaktere eines Beethoven, Weber, Wagner aufzufassen hat. Tichatscheck hat sich durch feurige Hingebung, tiefes Eindringen in solche Rollen, durch lebensvolles Relief, das er ihnen zu verleihen wußte, ein glänzendes Verdienst erworben. Ebenso Herr und Frau von Milde in Weimar welche vorzugsweise Wagner'sche Schöpfungen mit der rühmlichsten Liebe und Gewissenhaftigkeit darstellen; Beide können in denselben durch nobles Spiel und pathetische Declamation als Muster gelten. Die Hauptrollen des fliegenden Holländers erheischen demgemäß diese Eigenschaften, sollen sie auf dem wogenden Grund eines sehr nuancirten, in manchen Momenten überwältigenden Orchesters hervortreten. Die Künstler welche sich dieser Aufgabe unterziehen, bedürfen nicht eines so ausgedehnten Stimmumfangs, als zu Partien wie Bertram oder Fides; diese Stimmen müssen aber edlen Klang, mächtige Fülle und seltenen Reichthum besitzen; ihr Colorit muß schimmernd, sammetweich, vibrirend sein, gleich den Saiten der Aeolsharfe die unter dem Hauche der Leidenschaft erzittern. Der Monolog des Holländers, Senta's Ballade und das große Duett im zweiten Act sind die bedeutendsten Momente des Drama's und bieten Schwierigkeiten in Fülle. Aber es hieße ihre Wirkung mit der des ganzen Werkes vernichten, würden sie nicht mit einer Kraft dargestellt, die keinen Gedanken an Ermüdung aufkommen läßt, die ohne auch nur einen Anflug von Erschöpfung zu zeigen, mächtig bleibt von Anfang bis zu Ende.

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Die Forderungen der Wahrheit und die Pflichten der Freundschaft. Die Freundschaft verlangt Rücksichten, die Wahrheit ist unerbittlich; jene bevorzugt die Person, diese ist auf die Sache gerichtet mit Ausschluß alles Persönlichen. Siegt in diesem Conflict die persönliche Sympathie, so wird die Wahrheit geopfert, entscheidet die letztere, so steht, der gewöhnlichen Denkungsweise nach, die Freundschaft auf dem Spiel. — Ein vernünftiger Sinn kann in der geforderten Rücksichtnahme auf die Freundschaft nur in so weit enthalten sein, als man annimmt, daß das Wesen des Freundes dem Beurtheilenden sympathischer sein wird, nur in so weit, als man eine speciellere Uebereinstimmung zwischen Freunden voraussetzt. Der Freund vermag bei dem Freunde aus dem Complex seiner Eigenschaften die vorhandenen Fehler und Mängel leichter zu erklären und zu entschuldigen, er kann die Forderungen des Objectiven mit der zufälligen subjectiven Beschaffenheit leichter vermitteln. Dies ist das einzig Richtige. Eine Freundschaft dagegen, welche sich nicht vor der Wahrheit zu beugen vermag, ist unsittlicher Natur, so innig und liebenswürdig das Verhältniß sonst auch sein mag. Die Demoralisation unserer Zeit freilich versteht unter den Pflichten, welche die Freundschaft auferlegt, ein bewußtes Verdecken der Schwächen in den Leistungen des Freundes, und hierdurch entstehen die bezeichneten Conflicte.

Der Parteistandpunkt. Das deutsche Grundübel ist die Zersplitterung. Jeder will das Allgemeine, die Sache, in seiner besonderen Weise. Nur die Wenigsten vermögen von diesem Besonderen, Individuellen um des höheren Zweckes willen zu abstrahiren. Wir haben deshalb das traurige Schauspiel, daß die Meisten ganz auf eigene Hand und für sich allein, das was sie für das Richtige halten, zu verwirklichen trachten und dadurch natürlich nur den Erfolg der Sache beeinträchtigen. Der Parteistandpunkt tritt solcher Zersplitterung entgegen. Auf ihm ergeht die Forderung, von dem Besonderen abzusehen, das Eigene zurückzustellen gegen ein Allgemeines, dem Alle zunächst und gemeinschaftlich ihre Kräfte widmen. Parteiungen sind daher ein Fortschritt, und wenn auch nicht das Letzte und Höchste, so doch ein nothwendiger Durchgangspunkt. Es kommt darauf an, in dem Wesentlichen zusammenzugehen, das Gleichartige, Gemeinschaftliche hervorzuheben, die Verschiedenheit einstweilen dahingestellt sein zu lassen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es daher zulässig, um des höheren Zweckes willen, um das Allgemeine zu begründen, gegen manche Schwäche, vorläufig, wie man zu sagen pflegt, ein Auge zuzudrücken. Vollkommen gerechtfertigt und nothwendig erscheint eine gewisse Einseitigkeit, die eine Zeit lang sogar mit Bewußtsein festgehalten werden kann. Wird jedoch diese Einseitigkeit allzu sehr gesteigert, geht man fort bis zu absichtlichen Parteilügen, so verkehrt sich das Zulässige in ein Verwerfliches, und wir haben dann dieselbe Unsittlichkeit vor uns, wie in einer Freundschaft, die auf Kosten der Wahrheit sich geltend zu machen sucht.

Fr. B.

Correspondenz.

Leipzig. Das zweite Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 8ten Octob. brachte aus dem Cyclus der alljährlich aufgeführten Instrumentalwerke die Ouvertüre zu Euryanthe und Schumann's B-Dur Symphonie. Frl. Stabbach sang die Concertarie Nr. 2 von Mozart, eine Canzonette von Haydn, May Dow von Bennet und ein schottisches Volkslied, die Arie in italienischer, die anderen Nummern in englischer Sprache. Der große Mangel an brauchbaren Sängerinnen in Deutschland muß entschuldigen, wenn einer Engländerin die Gesangsvorträge übertragen werden. Frl. Stabbach leistet in der That mehr, als alle die untergeordneteren Sängerinnen, die wir im vorigen Winter hörten. Die ist durchaus nicht hervorstechend, aber sie genügt nicht allzugesteigerten Erwartungen. Namentlich in den Liedern am Pianoforte gewann sie sich dieß Mal Beifall, da sie nun schon die anfängliche Befangenheit überwunden hatte. Ein großer Uebelstand aber sind Gesangsvorträge in englischer Sprache vor einem deutschen Publikum, so lange man nicht annehmen kann, daß die Mehrzahl desselben die Sprache versteht. Das Wesentliche des Gesanges geht dabei ganz entschieden verloren. Hr. Wilhelm Krüger aus Stuttgart, Pianist des Königs von Würtemberg, spielte ein Concert eigner Composition, und zum Schluß des ersten Theiles „Auf Flügeln des Gesanges" von St. Heller und Fuge von Mendelssohn. Der ausübende Künstler in ihm steht höher als der Componist. Ausgezeichnet durch eine sehr saubere, correcte Technik leistet er als Spieler Treffliches. Die Composition genügte nicht allen Ansprüchen. —

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Der Musikdirector Thieme in Halle veranstaltete am 8ten October ein Concert, dessen Programm sehr beachtenswerth ist, indem es nicht nur für das künstlerische Streben des Dirigenten das beste Zeugniß ablegt, sondern zugleich beweist, daß man auch in Städten

mit schwächeren musikalischen Mitteln Bedeutendes zu leisten vermag, wenn man nur will. Zur Aufführung kamen die Tannhäuser-Ouvertüre und Stücke aus Lohengrin; ferner die Frühlings-Phantasie von Gade; endlich der „Sängerkampf" und eine neue Symphonie von Tschirch. Für Halle waren sämmtliche Werke neu, die Symphonie vom Kapellmeister Tschirch aus Gera kam überhaupt zum ersten Male zur Aufführung.

Die Königl. Kapelle zu Dresden veranstaltete im Palais des Großen Garten ein Instrumentalconcert, in welchem Mozart's „Requiem" und die Eroica von Beethoven zur Aufführung kamen. Die Damen Rey und Krebs-Michaelsi, die Herren Weixelstorfer und Abiger hatten die Soli im Requiem übernommen. Die Aufführung war nur mittelmäßig und ließ den Mangel an Proben empfinden.

Neue und neueinstudirte Opern. Robert Schumann's „Genoveva" soll dem Vernehmen nach von Liszt zur Aufführung in Weimar vorgeschlagen sein.

Am 23sten September wurde das Theater an der Wien in Wien mit „Mozart", einem „Künstlerliebensbild" von Leonhard Wohlgemuth, Musik von Suppé, eröffnet. Obgleich Mozart, Haydn, Mozart's Gattin und Schikaneder darin erschienen und Wiener Reminiscenzen stark vertreten waren, gefiel doch das Gelegenheits-Machwerk durchaus nicht. Die Musik war zum größten Theil Mozart'schen Werken entlehnt.

In Paris gab man eine neue komische Oper im Zeitgeschmack, „die Oper im Feldlager" von Varney. — Das „Feldlager in der Oper" hat Meyerbeer bekanntlich selbst aus der Mode gebracht; darum versucht man's jetzt einmal umgekehrt.

Im Teatro grande in Triest ist eine neue Oper von Balfe „Maler und Herzog" aufgeführt worden. — Sollte der Text vielleicht eine versteckte Birchpfeifferei, nach „Rubens in Madrid" bearbeitet sein? — Unmöglich ist heutzutage Nichts in der Opernwelt — warum sollte also Balfe die Birchpfeiffer nicht in Musik setzen können!

In Wien ist Spontini's „Cortez", mit der La Grua, mit Steger, Hölzel, Beck, Kreuzer und Radwaner neueinstudirt wiederholt gegeben worden, und Cassenoper geworden. Die Aufnahme des Publikums war enthusiastisch.

Musikalische Novitäten. Von Theodor Kirchner, welcher sich gegenwärtig wieder in Leipzig aufhält, werden demnächst fünf Clavierstücke und ein Liederheft (Op. 5 und 6) erscheinen.

Todesfälle. In Paris starb der Dichter Ancelot, Mitglied der Akademie, geb. den 9ten Januar 1794, am 8ten September. Am Tag vorher starb der Dramatiker Varner, geb. 1789. — Beide Dichter hatten für Berton Texte geliefert; ersterer zu der komischen Oper „Corisandre", letzterer zu Berton's letzter Oper „Les petits appartements".

Vermischtes.

Eine Reliquie von Fr. Schneider, den sogenannten „rhythmischen Choral" betreffend.

Gegen die Einführung des sogenannten rhythmischen Choralgesanges muß ich mich auf das Bestimmteste aus Gründen, die aus vollster Ueberzeugung hervorgegangen sind, erklären, und halte ich die Weise unseres bisherigen Choralgesanges, vorausgesetzt: daß er gehörig und zweckmäßig ausgeführt wird, gerade für die passendste Weise. Denn keineswegs ist unsere bisherige Art des Gemeindegesanges ohne Rhythmus, er stellt nur den Rhythmus in seinen einfachsten für den Volksgesang faßlichsten Verhältnissen dar. Durch Aufnahme des sogenannten rhythmischen Choralgesanges kommt etwas Sinnlich-weltliches in unseren Gemeindegesang, was wohl mitunter ganz lustig lauten wird, indeß kann ich gerade darin kein Mittel zur Erweckung der Erbauung und Andacht finden, vielmehr durch die rhythmische Verwirrung, in welcher manche dieser sogenannten rectificirten Melodien erscheinen, mannichfaltige Störung der Andacht und Erbauung erreicht werden dürfte.

Dessau im August 1852. Dr. Fr. Schneider.

Intelligenzblatt.

Antrag. In einer von geistigem Leben durchdrungenen Erziehungsfamilie, welche ihren Kindern die Vollendung der Erziehung im eigenen Hause geben will, sucht man eine wissenschaftlich und künstlerisch gründlich durchgebildete Kraft für die dauernde Pflege der Hausmusik so wie für die neueren Sprachen. Für den musikalischen Theil ist es weniger Virtuosität, welche beansprucht wird, als die Gabe eine erziehende Musikpflege zu übernehmen für den Gesang, das Klavierspiel, die Composition, die Geschichte der Musik und die Begründung und Leitung eines kleinen Hausorchesters. Wesentlich ist dabei eine dauernde Mitwirkung. — Gefällige Anträge bittet man unter folgender Adresse zu überreichen: **Dr. *Georgens*, *Schloss Nemischl bei Prag in Böhmen.***

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze in Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 17.** Den 20. October 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: Friedrich Schmitt, Große Gesangschule. — Skizzen. — Kleine Zeitung: Anregungen, Correspondenz, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Instructives.

Für Gesang.

Friedrich Schmitt, Große Gesangschule für Deutschland. Eigenthum des Verfassers. — München, beim Verfasser. In Commission der Joh. Lindauer'schen Buchhandlung. Pr. 12 Fl. oder 7 Thlr.

Angezeigt von Gustav Nauenburg in Halle.

Wenn man die schwere Kunst des Gesanges wirklich vollständig schriftlich lehren und erlernen könnte, so hätten sicherlich die deutschen Sänger, Gesanglehrer und Componisten diese Kunst längst schon aus den zahlreichen „vollständigen" und auch „zum Selbstunterricht" angepriesenen Gesangschulen erlernt! — Leider zeigt aber die Erfahrung nur zu deutlich, daß die so oft verkündete Vollständigkeit eine sehr unvollständige, daß sie, gerade herausgesagt, ein Ding der Unmöglichkeit ist, denn es giebt in unserer praktischen Kunst eine Menge ganz wesentliche Unterrichtsmomente, die nur mündlich lehrbar sind, die der Schüler nur durch Nachahmungstalent, durch unmittelbares „Absehen" und „Abhören" vom Sängerlehrer sich aneignen kann — denn Sänger muß schlechthin der Lehrer sein, der seine praktische Kunst vollständig auf andere übertragen will. Nun und nimmermehr bildet die Theorie allein Gesangskünstler; nun und nimmermehr bildet sie praktische Gesangslehrer. Ein Tanzlehrer, welcher seine Zöglinge durch Theorien von Noverre ꝛc. zu Tänzern machen wollte, ohne Fuß- und Bein-, Arm- und Körperhaltung zu bilden und zu üben, würde mit Recht verlacht! — er würde höchstens Schwätzer über die Tanzkunst, aber keine Tänzer bilden. Ein Lehrer der Maler- und Bildhauerkunst, der nicht selbst den Pinsel und Meißel zu führen versteht, der nicht alle praktischen Hand- und Kunstgriffe selbst kennen gelernt hat, wird niemals seinen praktischen Lehrberuf erfüllen können und so kann auch die Gesangskunst und speciell die Stimmbildungskunst nicht schriftlich vollständig gelehrt und erlernt werden.

Die Ausbildung der Stimme zum Instrumente und die technische Ausbildung der Stimme als Instrument ist nicht schriftlich lehrbar; die Athemausbildung und Athemführung, der Tonansatz, der Tonanschlag, die Intonation, die Ausgleichung der sogenannten

Register, die Erweiterung, Verstärkung und Veredlung der Stimme, die Verbindung der Töne mit und ohne Portament, die Geläufigkeit, Coloratur ꝛc. kann nur durch mündlichen Unterricht von dem gelehrt werden, der selbst die Ausübung des Gesanges betrieben hat und durch die sinnigsten, sorgfältigsten Studien und praktischen Kunstgriffe im Stande ist todte Theorie in lebendige Lehre zu verwandeln. Die schriftliche Lehre nützt nur dem, der bereits einen praktischen Gesangscursus durchgemacht hat; das vollständigste Lehrbuch schützt den Gesangs-Autodidacten nicht vor Irr- und Fehlwegen, ja, die an sich besten Solfeggiostudien können bei falscher Athemgebung, und fehlerhaftem Tonansatze die Stimme ganz systematisch zu Grunde richten. Dies ist meine feste Ueberzeugung, dies ist mein Glaubensbekenntniß; das Resultat einer nun fast dreißigjährigen Sänger- und Lehrerlaufbahn.

Die neuere Zeit ist überreich an den verschiedenartigsten Hülfsmitteln zur Ausbildung der Gesangskunst, die mehr oder weniger wissenschaftlich begründet erscheinen. Gegenüber diesem Streben nach wissenschaftlicher Feststellung von Principien ist der unableugbare Mangel an gut gebildeten Sängern höchst auffällig und nicht mit Unrecht ist schon oft behauptet worden, daß jetzt die Gesangs-Praxis nur höchst einseitig aus selbstfabricirten Experimentaltheorien entnommen wird. Die praktischen Sängerlehrer mit wissenschaftlicher Bildung werden immer seltener; die unpraktischen Theoretiker mit ihren nebeldunstigen, bodenlosen „Systemen" (!) werden aber den augenscheinlichen Verfall der Gesangskunst nicht abwenden. — Treten wir nun der großen Gesangsschule für Deutschland näher, so begrüßen wir den Verfasser Friedrich Schmitt als einen höchst ehrenwerthen, rüstigen Kämpen für die gute Sache, der in seiner Theorie fest, in der Gesangspraxis bewandert und erfahren, sich als stürmischen „Kunstreformator" documentirt. Die praktisch-werthlosesten, theoretisch-seichtesten Gesanglehren haben ihre Lobredner gefunden; über Schmitts reichhaltiges Werk, welches bereits seit fast einem Jahre erschienen ist, beobachtet man — ein tiefes Schweigen. Die Kritik kann und darf das Werk und ihren Verfasser nicht ignoriren.

Die praktische Gesanglehre ist keine abstracte Wissenschaft, die blos theoretisch gewürdigt werden kann; sie ist eine Kunstlehre, die erst in ihrer praktischen Anwendbarkeit ihren wahrhaften Werth documentirt und mit der Kunstpersönlichkeit des Verfassers im unmittelbarsten und engsten Zusammenhange steht. Die Competenz-Frage über die Kunstpersönlichkeit des Lehrers ist hier von der entschiedensten Wichtigkeit. —

Fr. Schmitt ist der Sohn des früheren Kapellmeisters Schmitt in Frankfurt und als Sänger ein Schüler des Münchener Kapellmeisters Stunz. Fr. Schmitt war früher mehrere Jahre Opernsänger in München, Leipzig, Magdeburg, Dresden, Königsberg ꝛc. und büßte laut Selbstbekenntniß „durch übermäßiges Studiren im 22sten Jahre seine Stimme ein." — „Fünfzehn Jahre (sagt Sch.) war meine Stimme ruinirt und mein Kehlkopf einer totalen Schwäche anheimgefallen. Jetzt bin ich durch mein System nicht allein so weit gekommen meine Stimme und den richtigen Ansatz wieder zu erlangen, sondern ich habe mich in kurzer Zeit so eingeübt, daß ich die schwierigsten Sprünge, Läufer, Cadenzen, Triller ꝛc. mit Sicherheit und Leichtigkeit ausführen kann." — Ohne irgendwie Zweifel in Hrn. Schmitts Bekenntniß zu setzen, so wäre es doch dem Publikum gegenüber jedenfalls gerathener gewesen, wenn dieses Urtheil von einer fremden Autorität ausgesprochen wäre. Aus dem Selbstbekenntniß des Hrn. Sch. ersehen wir aber, daß seine Gesangstheorie kein a priori ersonnenes System, sondern ein Resultat praktischer Studien ist. Laut Vorrede hat der Verfasser zur Ausarbeitung seines Werkes keine einzige fremde theoretische oder praktische Gesangschule benutzt oder irgend ein ästhetisches Werk zur Beihülfe gebraucht; er hat Alles aus seiner eigenen Erkenntniß, aus den Erfahrungen seiner Künstlerlaufbahn, so wie aus den Erinnerungen seiner Lehrjahre geschöpft. — In der Einleitung schildert der Verf. mit etwas grellen Farben und nicht ohne Uebertreibung den jetzigen Verfall der Gesangskunst. Im Wesentlichen stimmt Sch. mit der alt-italienischen Gesangslehre zusammen, er strebt nach gleichem Ziele, doch sind die Wege und Mittel, wie er sagt, verschieden. Wir haben gegen den Inhalt dieser Einleitung nichts Erhebliches einzuwenden, doch könnte der Ton und die ganze Ausdrucksweise wohl etwas milder sein. In gleicher Art weist er S. 8—10 die „Mängel der seitherigen Methoden" nach und polemisirt bitter und böse, das Kind oft mit dem Bade verschüttend. Was der Verf. an den seitherigen Methoden auszusetzen hat, beruht auf vollgültiger Wahrheit, doch sind dieselben Aussetzungen bereits von Anderen früher schon der Oeffentlichkeit zur Begutachtung vorgelegt. Der alte Schlendrian, der traurige Lehrjammer ist aber noch nicht ausgerottet; die Lehrpfuscherei wuchert in beklagenswerther Weise und führt hunderte von jungen, gesunden Stimmen dem frühen Tode zu! —

Das erste Kapitel des ersten Theils handelt nun „über die Ausbildung der menschlichen Stimme im Allgemeinen" — und hier zeigt sich der Verf. als wirklicher Sach- und Fachverständiger, der seine

Lehre auf den menschlichen Stimmorganismus basirt. Wenn ich im Speciellen nicht überall mit dem Verf. zusammenstimme, so ist das sehr natürlich; die Theorie der Gesangskunst ist ja zur Zeit immer noch unvollkommen und empirischer Natur. Die Theorie muß hier gar Vieles aussagen, was erst durch unmittelbare Oculariuspection und durch das sinnliche Ohr Ueberzeugung schaffen kann; alle schriftlichen Discussionen bleiben hier — mangelhaft, effectlos und entbehren der beweisenden Kraft. Möge man denn meine Bemerkungen nur als „fermenta cognitionis" auf und annehmen.

S. 12 sagt der Verf.: „Es giebt nur ein A in der ganzen deutschen Sprache und dies ist das A, wie im Worte Vater." — Hr. Sch. wird sich jedoch bei genauer Selbstbeobachtung überzeugen können, daß die gedehnten und geschärften Vocale nicht auf ganz gleiche Weise mit Ton bekleidet werden; das A z. B. in Labung und Rache ist wesentlich verschieden; auch möchte ich nach meinen Erfahrungen bezweifeln, daß „wer seine Stimme in allen Lagen auf A herausgebildet und vollständig in seiner Gewalt hat ohne Schwierigkeit (??) alle übrigen Vocale gut und rein aussprechen lernt." — Wie verschieden zeigt sich oft die Vocalisation in männlichen und weiblichen Stimmen! — „Von einer richtigen Tonbildung hängt das Wohl und Wehe, die ganze Zukunft des Sängers, hängt Alles ab. Welches der richtige Ansatz sei, darüber kann nur das Ohr des Lehrers entscheiden und am besten ist es, wenn der Schüler dies Wort nur dem Namen nach kennt; — — Hr. Schmitt trifft hier mit meinem obigen Ausspruche zusammen: die Hauptsache, das Fundament der Gesangskunst ist nicht schriftlich lehrbar. So viel Beherzigenswerthes der Verf. auch über falschen und richtigen Ansatz im zweiten Kapitel sagt — es erschöpft die Sache keineswegs! — Ein Autodidact, der aus Schmitts Ansatzlehre die verlangte Tonbildung sich aneignen will, wird mit sich selbst in Widerstreit gerathen, weil die Theorie des Hrn. Sch. einen physiologischen Widerspruch enthält, und der Schüler „Nasenton" vermeiden, und doch die Töne „nasal" bilden soll. Wer sich weiter über den quaest. Gegenstand orientiren will, vergleiche meine bereits 1829 erschienenen Abhandlungen: „über die Functionen des weichen Gaumens beim Singen" — ferner: „über die Schallmündungen der menschlichen Stimme" — und meine „Orthoëpik". — Nach einer „mündlichen" Besprechung ist mir bis jetzt noch Niemand vorgekommen, der sich nicht von der Natürlichkeit und Richtigkeit meiner Stimmversuche am lebenden Organe überzeugt hätte. Für die Richtigkeit und Natürlichkeit meiner Stimmbehandlung bürgt allenfalls schon mein eigenes Organ, welches ich in einer dreißigjährigen Sängerlaufbahn zur Zeit noch frisch und gesund erhalten habe. Weiteres mögen Andere bestätigen, die mich als Sänger näher kennen; die mich aber nicht kennen, mögen sich mit Fr. Curschmann's Wort beruhigen, der selbst als Sänger ehrenwerth und meisterlich, mir bei Uebersendung seines letzten Liederheftes schrieb: „Singen Sie den Leuten meine Musik recht oft vor; ich wüßte nicht, durch welchen Mund ich lieber in die Welt hinein spräche." — Weiterer Urtheile von Spontini, Mendelssohn, Mosewius u. A. nicht zu gedenken.

Im dritten Kap. handelt Hr. Schmitt von den Registern, und zwar bündig und kurz; ohne „wie es jetzt gebräuchlich ist, verschiedene Register in den Schüler hineinzusingen." — Der rationelle Gesanglehrer ignorirt füglich den Streit über die Begrenzung der Register und hält sich am natürlichsten an die allgemeinen Erfahrungssätze, die ich bereits 1841 in meiner Revision der herkömmlichen Gesanglehre und im Vorworte zu meinen „täglichen Gesangstudien" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel (10 Ngr.) veröffentlicht habe. —

Das 4te Kap. „Ueber den Vortrag im Allgemeinen" gestattet nicht füglich einen Auszug und fordert nicht zu Gegenbemerkungen heraus. Ebenso empfehlen wir zum genauen Studium Kap. 5. „Ueber das Studiren". — Kap. 6 „Ueber das öffentliche Auftreten." — Kap. 7 „Verhaltungsregeln" (diese sind bereits z. B. von Liscovius, Sundelin, A. Haeser ꝛc. vollständiger geliefert). Kap. 8 Ueber Haltung des Körpers, des Kopfes, und Stellung des Mundes.

Das 9te Kap. „Ueber das Athmen" ist für die Stimmbildungslehre von der entschiedensten Wichtigkeit und könnte wohl umfassender behandelt sein; ich verweise, um nicht bereits Gesagtes zu wiederholen, auf meinen Artikel im Universallexikon der Tonkunst.

Das 10te Kap. giebt die „Anleitung den zweiten Theil zu gebrauchen." Wenn der Verf. sagt: „das Werk dient zum Gebrauch für Gesanglehrer, für Solche, welche sich als Gesanglehrer ausbilden wollen, sowie auch zum Selbstunterricht für Sänger und Dilettanten" — so möchte ich dies Letztere nur höchst theilweise für ausführbar und empfehlenswerth halten und der Verf. glaubt selbst nicht an Erfolg; wie würde er sonst dem betreffenden Gesangspublikum seinen „mündlichen" Unterricht, seine persönliche Unterweisung anempfehlen; sagt er doch S. 7 ganz deutlich: „Es offenbaren sich beim mündlichen Unterrichte noch mancherlei Anhaltspunkte, Fingerzeige, Hülfsmittel und Vortheile, die sich mit geschriebenen Worten nicht mittheilen lassen." —

S. 47 „Wer dieſe Uebungen und die Anleitungen dazu unrichtig auffaßt, wird einen ſchrecklichen Geſang vollführen und es wird ein fortwährendes Gekrächze, ein ſchreiender, ſpitziger, zurückgehaltener Ton unter ſtetem Zwang zum Vorſchein kommen.“ —

(Schluß folgt.)

Skizzen

von

Sobolewski.

In den beiden Wörtern „Ueberwundener Standpunkt“ liegt ein ſchöner, aber verführeriſcher Klang.

Er hat einen Enthuſiasmus — und es giebt kein gewaltigeres Mikroskop — in manchen Kunſtbefliſſenen erregt, der fähig ſchien, einen Eisklumpen in ein feuriges Meteor, oder den ſterilen Moorboden ihrer Herzen in fruchtſtrotzenden Humus zu verwandeln.

Das Axiom: Es giebt in der Muſik, der Poeſie und den ſchönen Künſten ein gewiſſes übermenſchliches Etwas, das nur vom Himmel kommen kann, war bei ihnen in dem Wörtchen „überwunden“ verronnen, wie eine Schneeflocke in Glühwein.

Kühn griffen ſie in die Saiten! Was getroffen wurde, war recht und ſchön. Oft unterſchieden ſie ſich von jenen verachteten Italienern, welche die chromatiſche Scala hinauf- oder herunterliefen und auf dem Tone, dahin ſie ausweichen wollten, ſtehen blieben, nur dadurch, daß ſie dieſer Knüttelbrücke ein ruſſiſches Sturzbad vorzogen.

Wir ſind im Recht, wie haben überwunden, riefen ſie, und das Recht iſt die erſte Autorität, und die Autorität das letzte Recht. Einer zeigte uns an Mozart's Vogelfängerlied, was daraus geworden wäre, wenn dieſer Amadeus nicht die Feſſeln vergangener Jahrhunderte getragen; im dritten Tacte brauchte er ſchon ſechs Kreuze und im ſiebenten zehn B's. Armer Mozart! —

Doch dies ſind Verirrungen, die unſer Jahrhundert, das in ſeinem hohen Streben, die Religion ohne Intoleranz, die Gleichheit ohne Aviliſſement, die Freiheit ohne Licenz und die Monarchie ohne Despotismus zu ſehen — die Cholera und Kartoffelkrankheit mitſchleppt, neben viel Schönem nicht bewältigen kann.

Die Sehnſucht ſich aus hemmenden Feſſeln zu winden, iſt naturgemäß; und der Anklang, den dieſes Epiphonema: „Ueberwundener Standpunkt“ gefunden, ja ſelbſt die Thorheiten, die in ſein Gefolge ſich eingeſchlichen, geben Zeugniß, daß die alte Herrenburg, Muſica, hier und da etwas baufällig geworden und einer Renovation bedürftig iſt.

Dennoch rathe ich meinen Schülern noch heute! Sprecht die erſte Partie eures Lebens mit den Todten, die zweite mit den Lebenden und erſt in der letzten zieht euch in euch ſelbſt zurück. Unter glücklichen Umſtänden dürftet ihr dann ſehen, was ihr überwunden habt: leider wird dies nicht zu viel ſein, und wahrſcheinlich hat unſer Kleid nur einen andern Schnitt, als das unſerer Vorfahren. Der Menſch iſt derſelbe, wie ehemals und ſeine vollendete Schönheit das Höchſte dieſer ſublunariſchen Welt.

Wo der Componiſt dieſen nackten, ungeputzten und ungeſchminkten Menſchen gab, iſt er unvergänglich, unüberwindbar; er mag nun vor ein, zwei oder drei Jahrhunderten gelebt haben.

So iſt Paleſtrina noch heute glatt wie ein Aal und weiß ſich jeder Berührung zu entwinden, wogegen Beethoven, den ich in jugendlichen Tagen wie einen Halbgott verehrte, mir neulich in den Entreacts zu Egmont ein wenig abgetragen erſchien.

Ebenſo macht der alte Bach zuweilen eine komiſche Figur mit ſeinen langen Schößen, ſeiner Allongeperücke und ſeinen bordürten Manchetten; hat er aber dieſen Sonntagsſtaat abgelegt, ſo iſt er göttlich, und dergleichen iſt viel in Bach's Werken.

Man erprobt das Gold durch das Feuer, das Weib durch das Gold und den Mann durch das Weib. — Bei uns Muſikern iſt das Feuer die Zeit, das Weib die Maſſe und der Mann der Componiſt.

Leider ſpielte und ſpielt das Weib noch heute eine große Rolle in der Welt. Es hilft nichts, daß man den Tonſetzern zuruft: Wie könnt ihr nur ſo begierig ſein die Maſſe begeiſtern zu wollen, die ihr im Detail mit wenigen Ausnahmen weit unter euch ſtellt.

Die Maſſe iſt's, um derentwillen der Componiſt ſich ſeinen Lippenbart kräuſelt, ſich eine Perücke auf- und falſche Zähne einſetzt, heute eine rothe Mütze und morgen einen Quäkerhut trägt.

Die Maſſe war es, der zu Gefallen Händel ſeine unendlich tief gefühlten, rein menſchlichen, unvergänglichen Melodien zuweilen in geſchmackloſe Coloraturen vergrub, die nach damaliger Mode gewiß ſehr glänzend waren, aber heute, außer in wenigen Fällen, unter andern in der Arie „Hark hark 'tis the Linnet and the Thrush“ wo ſie höchſt brillant wirken, nur ſtörend ſind.

Die Maſſe war's, die in jedem Concertſtück nach dem zweiten Thema eine Paſſage haben mußte; die Maſſe iſt's, die noch heute nicht nur eine große Schaar Violin-, ſondern ſogar Contrabaßſpieler veranlaßt, ſich in den ausdrucksloſen Flageolettönen zu üben, und

Digitized by Google

eingebildeten Sängern ungehörige Ritardandos und Fermaten applaudirt.

Dies ſind einige Stufen des Standpunktes, die wir überſchritten und hinter uns gelaſſen haben. Andere betreffen die Inſtrumentation; auch hierin ſind wir viel weiter, als unſere Voreltern, natürlich mit Ausnahme ſolcher Stellen, wo die Phantaſie mit einigen Tönen mehr zu wirken wußte, als die modernſten Operncomponiſten mit allem Blech- und Schlagmaterial.

Was aber die Stimmenführung im Enſemble betrifft, ſo ſind wir einige Stufen hinuntergeſtiegen.

Vielen unſerer zeitigen Componiſten fehlt die gehörige Kenntniß der Singſtimmen in ihrer Klangfarbe und Wirkung. Sie machen eine Clavierharmonie, und doch iſt ſehr oft dieſelbe durch Sopran, Alt, Tenor und Baß gegeben, eine ganz andere; beſonders hat Alt und Tenor in einer gewiſſen Lage einen die anderen beiden Stimmen beherrſchenden Klang. — Wie groß ſind darin Bach, Händel und die alten Italiener. Wenn man Jahre lang eine große Singakademie leitet, lernt man dieſe Rieſen erſt recht kennen.

Händel weiß am geſchickteſten und wirkungsreichſten die Stimmen zu behandeln. Wie mächtig ſind ſeine Chöre; wie verſchlungen, Zeugniß gebend von der contrapunktiſchen Gewalt des Meiſters, ohne dieſe Formen pedantiſch auszuſprechen. Man bringe nur einer Geſellſchaft, die mit Händel vertraut iſt, die vielſtimmigen Compoſitionen neuerer Componiſten und lauſche auf ihr Ziſcheln.

Nach Händel kommt eine große Generalpauſe. Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann ſind ſchwach gegen ihn. Nur erſt Mendelsſohn war ſich bewußter. Er erzielt ſchon tüchtige Effecte. Dennoch läßt er oft, um die Harmonie voller zu machen, einzelne Stimmen als bloße Füllſtimmen agiren. Man ſehe ſelbſt ſeinen gerühmten Chor im Paulus: „Mache dich auf, werde Licht!“ genauer an. —

Bei Singſtimmen wünſche ich durchaus, daß jede Phraſe etwas ſage; wo man nichts Ordentliches zu ſagen weiß, mag die Stimme lieber ſchweigen. Wo jedoch der ganze Chor gewiſſermaßen mit einer Zunge ſpricht, geht der Ausdruck auch mehr auf das Ganze über.

Dann hätten wir noch der Reinheit der Harmonie zu gedenken, der ſich die alten Meiſter befliſſen. Quinten, Octaven, enharmoniſche Querſtände, ungeſchickte Fortſchreitungen einzelner Intervalle macht jeder Anfänger mit großer Leichtigkeit; dergleichen Fehler als eine Errungenſchaft anpreiſen, iſt wahrlich ſehr naiv, und doch iſt es mir vorgekommen.

Auch Unklarheit und Dunkel ſind in der Regel das Eigenthum emporſtrebender Jugend; man tröſtet ſich hier mit einigen Notabilitäten. Das Dunkel verbirgt jedoch nicht immer ein Wunder. Im Gegentheil läßt ſich daſſelbe, wo es ſich befindet, ſtets klar zu Tage fördern. Beethoven in ſeinen letzten Quartetten mag zuweilen dunkel erſcheinen; man ſtudire ſie aber nur, nicht am Clavier, ſondern bei guter Ausführung, oder mit der Phantaſie des Auges, und bald wird ſich das Licht aus der Finſterniß erheben.

Mir ſcheint es leider, als ſeien jene glühend alten Tage der Wickelzeit der Kunſt vorüber, wo ein Ton zuweilen wie ein Ereigniß in's Leben griff und der Gedanke die Zukunft überblitzte.

Seien wir alſo etwas gerechter gegen die guten Alten und bedenken wir wohl, daß ſich Geiſt und Körper durch Production erſchöpfen, die Quelle unſerer Fehler aber unerſchöpflich iſt.

Was unſere Nachkommen bei uns perückenhaft finden werden, können wir heute ſchwer ſagen. Ein Wegweiſer ließe ſich vielleicht ermöglichen, wenn wir das aufmerkſam beobachten, was vor ihnen unvergänglich, unüberwunden blieb. — —

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Das Preisausſchreiben für einen Operntext. Die am Schluſſe der gegenwärtigen Nummer mitgetheilte Bekanntmachung der Kanitz'ſchen Buchhandlung in Gera, welche das abfällige Urtheil der Preisrichter enthält, hat abermals das Erfolgloſe dieſer Form der Concurrenz gezeigt. Man würde jedoch ſehr irren, wenn man aus dieſem Reſultat auf Mangel an Intereſſe von Seite der Dichter, auf Mangel an Productionskraft ſchließen wollte. Im Gegentheil: gerade die Befähigteren, die wirklichen Dichter haben ſich vielleicht gar nicht, mindeſtens nur ganz vereinzelt bei dieſer Preisbewerbung betheiligt. Die Form der Preisausſchreiben iſt in Miscredit gekommen. Dieß iſt der nächſte Grund. Der zweite der, daß man die ausgeſetzte Summe zu gering fand. In Wahrheit ſtehen die Sachen beſſer, als jenes Reſultat zunächſt

voraussetzen läßt. Der von uns erwartete, durch Wagner's Auftreten veranlaßte Umschwung ist zum Theil schon eingetreten, wie uns mehrfach aus Thatsachen bekannt geworden ist. Viele der wirklichen, höher begabten Dichter haben erkannt, daß es durchaus keine unwürdige Aufgabe mehr ist, Dichtungen zu musikalischen Dramen zu liefern, Mancher erblickt darin schon jetzt die Thätigkeit, welche die meiste Aussicht auf Erfolg hat. Zwei Hindernisse aber stehen zur Zeit einem weiteren Fortschreiten auf dieser Bahn entgegen. Es fehlt entschieden an einer Gelegenheit, die Bekanntschaft zwischen Dichtern und Musikern zu vermitteln. Nicht blos die Musiker suchen jetzt Dichter, auch die Dichter suchen Tonsetzer. Beide aber wissen nichts von einander. Der Weg der öffentlichen Bekanntmachung, des Feilbietens von Dichtungen oder des Gesuches eines Textes ist ebenfalls längst schon in Miscredit gekommen. Es ist dem ächten Dichter nicht gleichgültig, in wessen Hände sein Text fällt. Ebenso sucht der Musiker der Unbequemlichkeit einer Masse von unbrauchbaren Einsendungen zu entgehen, die ein öffentlicher Aufruf zur Folge hat. Einen andern Weg aber giebt es zur Zeit nicht, und die persönliche Bekanntschaft zwischen Musikern und Dichtern ist sehr gering. Das zweite Hinderniß liegt in dem Mangel an Vertrautheit mit den musikalischen Aufgaben von Seite der Dichter. Dieß erklärt auch die Scheu, welche die Musiker vor einem wirklichen Dichter empfinden. Sie verkehren lieber mit einem Librettofabrikanten, der ihr ergebner Diener ist, der allen ihren Weisungen folgt, während sie dort mit Recht auf Hindernisse zu stoßen fürchten. In dieser Beziehung ist nur von weiteren theoretischen Fortschritten Etwas zu erwarten, von der Andeutung dessen, wofür Wagner im dritten Bande von Oper und Drama die Bahn gebrochen hat. Aus diesen Gründen und zur Beseitigung dieser Hindernisse ist es auch schon seit längerer Zeit unser Bestreben gewesen, ein Vermittelung zwischen Dichtern und Musikern anzubahnen. Jetzt ist der Boden dafür schon so ziemlich bereitet, und es kommt nur darauf an, die ersten Versuche eines weiteren Aufbaues wirklich zu machen. Dieser wird sich am leichtesten erreichen lassen, wenn die Dichter, die für Musiker schreiben wollen, sich an diesen Bl. als Mitarbeiter betheiligen, wenn sie herzutreten, um sich mit den Musikern über gemeinschaftliche Fragen zu verständigen. In einem solchen Verfahren erkenne ich den einzigen Weg, der zu einem erwünschten Ziele zu führen vermag. Sollten die Musiker auf den Einfall kommen, ihre Texte selbst zu schreiben, wie es fast den Anschein hat, d. h. als specifische Musiker, so wie sie gegenwärtig beschaffen sind, so wäre das, meiner Ansicht nach, das unglücklichste Auskunftsmittel, das nur gefunden werden könnte.

Fr. B.

Correspondenz.

Leipzig. Concert des Hrn. Widemann im Saale des Gewandhauses am 16ten Oct. Der Tenorist Hr. Widemann beabsichtigt die hiesige Bühne zu verlassen und veranstaltete deßhalb vor seinem Weggange noch ein Abschiedsconcert. Interessant war dasselbe namentlich durch die Mitwirkung des Hrn. Louis Eller, den wir hier zum ersten Male hörten. Dieser spielte im ersten Theil: Corrente, Paraphrase aus Don Juan und den Hugenotten und eine Etude: les Arpéges; im zweiten Theil: Improvisation über ein Kirchenlied von Haydn und Valse diabolique. Diese Vorträge reichten zwar nicht aus, um uns jetzt schon ein vollständiges Bild der geistigen Individualität des Künstlers zu gewähren, zeigten dagegen seine hohe Meisterschaft im Technischen, seine vortreffliche Bogenführung, die außerordentliche Sauberkeit und Accuratesse, die sichere und vollständige Beherrschung der größten Schwierigkeiten, die Weichheit und Sangbarkeit seines Tones, das Solide, ächt Künstlerische seines Spiels. Nach diesen Proben zu urtheilen, glauben wir nicht zu irren, wenn wir Hrn. Eller als einen Geiger ersten Ranges bezeichnen. Unterstützt wurde das Concert durch Frl. Mayer, die Mitglieder des Männergesangvereines und des Pauliner Sängervereins, die HH. David, Röntgen, Hermann und Rietz, welche einen Quartettsatz spielten. Der Concertgeber sang die für Braham componirte Arie aus Oberon und Lieder von Mendelssohn und Beethoven.

Halle. Der um das Halle'sche Musikwesen sehr verdiente Organist L. Thieme hatte am 7ten October sämmtliche Männergesangsvereine und Instrumentalisten von Halle im Theater zu einem großen Concerte vereinigt, welches sich durch ein ebenso interessantes als auch reichhaltiges Programm auszeichnete. Eröffnet wurde dasselbe mit einer „symphonischen Phantasie" vom Kapellmeister W. Tschirch aus Gera. Dieser Instrumentalsatz, eine in der gebräuchlichen Sonatenform gehaltene ebenso originell erfundene als interessant durchgearbeitete und instrumentirte Composition aus nur einem Satze bestehend, wurde hier zum ersten Male unter des geschätzten Componisten eigener Leitung recht wacker ausgeführt. Besonders machte das keck auftretende Hauptthema, sowie der zarte, innig und melodiös gehaltene Mittelsatz einen recht guten Eindruck. Das Werk bietet wenig Schwierigkeiten in der Ausführung und verdient allen Orchestervereinen empfohlen zu werden. Der symphonischen Phantasie schloß sich ein bereits rühmlichst bekanntes Werk desselben Verfassers, die dramatische Cantate für Solo, Chor und Orchester: der Sängerkampf, gedichtet von E. Stiller, an. Diese bereits öfters mit Beifall aufgeführte und durch den Druck länger schon veröffentlichte (Berlin, bei Bote und Bock) Cantate wurde auch hier mit der lebhaftesten Anerkennung aufgenommen. Von besonders guter Wirkung waren der Kriegerchor nebst dem vorausgehenden Schlachtgemälde, ebenso der darauf folgende kurze, aber charakteristische Orchestersatz; das sich anschließende „die Liebe" besingende Arioso mit obligatem Cello und Harfenbegleitung wurde von Hrn. Kuhn recht gut und mit Innigkeit vorgetragen, wofür ihm auch der lebhafteste Dank gezollt

wurde. Originell, keck und frisch tritt der darauf folgende durch ein kurzes Baßsolo eingeleitete Zechergesang ein; er wurde recht brav von Seiten des Solisten, sowie des Chores exentirt. Im Sängerstreite traten die Contraste recht wirksam hervor, und verdient diese Partie besondere Erwähnung. Die Ausführung der consequent und charakteristisch durchgeführten Chöre der Zecher, des Liebesängers, der Krieger ist nicht ohne Schwierigkeiten, war jedoch hier recht brav. Der religiöse Volksgesang ist einfach und edel gehalten; nur ist der Schluß etwas zu gedehnt und wird dadurch matt, besonders durch ein zu langes Verweilen bei den anfangs fugirt eintretenden Textesworten: „Rausch' Gott nun fortan", denen sich dann noch die dritte Strophe des religiösen Volksgesanges als nochmaliger und eigentlicher Schluß anschließt. Die Soli waren in guten Händen, und verdienen die Leistungen des Hrn. Kreisrichter Thümmel, der die schwierige fast nur recitativisch gehaltene Partie des Herold sehr wacker ausführte; ebenso die HH. Kuhn und Kühne besonders rühmend erwähnt zu werden. Die kräftigen starken Chöre trugen wesentlich zum Gelingen des Ganzen bei, und war es zu bewundern, daß bei einer solchen Menge von Sängern, von denen so manche gewiß wenig oder fast gar nicht musikalisch gebildet sind, eine solche Präcision und Reinheit in der Intonation zu finden war. Dem Orchester gebührt besonderer Dank für seine braven Leistungen, namentlich in den schwierigen Wagner'schen Pièces, nämlich in der Tannhäuserouvertüre und in dem Doppelmännerchor „Im Früh'n versammelt uns der Ruf" aus dem zweiten Acte des Lohengrin, welche beide präcis unter Hrn. Thieme's umsichtiger Leitung vorgetragen wurden. Außer diesen Sachen wurden noch von allen Sängern drei Chorlieder 1) Der frohe Wandersmann von Mendelssohn Bartholdy; 2) Das deutsche Lied von Kalliwoda; und 3) Doppelmännerchor „Haltet Frau Musika" von Rochlitz im Ganzen gut vorgetragen. Einige auffallende Schwankungen in der Intonation machten sich im zweiten Liede recht unangenehm bemerkbar, was um so mehr zu verwundern, als in allen vorhergegangenen Vocalsätzen die Reinheit der Intonation tadellos zu nennen war. Schließlich sei noch der gediegenen Leistung der Mad. Fischer gedacht, die Weber's Concertstück sehr correct und präcis vortrug, wenngleich auch hier und da mehr Kraft zu wünschen gewesen wäre.

Eisleben d. 8ten October 1854. F. G. Kiauer.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Clara Schumann wird in den nächsten Tagen in Weimar erwartet, um sowohl im Hoftheater als in einem Hofconcert sich hören zu lassen.

Der Weimarische Kammervirtuos Laub wird in nächster Zeit seine bisherige Stellung an der Weimarer Hofkapelle verlassen, um während der Wintersaison einige Kunstreisen zu unternehmen. Der rühmlichst bekannte Violinvirtuos Edmund Singer aus Pesth wird seine Stelle in der dortigen Kapelle einnehmen. — Auch der junge Violinist Ritter aus Dresden, Schüler vom Concertmeister Schubert und früher Mitglied der Dresdner Hofkapelle, ist in Weimar engagirt und dort bereits eingetroffen.

Der Violinist Louis Eller hat vor Kurzem in Dresden ein Concert gegeben. Jetzt befindet er sich in Leipzig, und wird sodann Weimar besuchen, um später nach den Pyrenäen zurückzukehren, wo er regelmäßig die Wintermonate zubringt.

Die Gebrüder Wieniawski concertirten u. A. in letzter Zeit im Bad Homburg, und verherrlichten dort mit ihren Leistungen ein Concert, bei welchem zum Schluß — lebende Bilder gestellt wurden! — Virtuosenconcerte mit obligaten lebenden Bildern seien hiermit, als das Allerneueste, den reisenden Virtuosen auf das Beste empfohlen. Später schließen sich vielleicht, zur Abwechselung, noch Vorstellungen von Akrobaten und Jongleurs auf das Würdigste an! —

Frl. Sidonie Haubold (früher Schülerin des Leipziger Conservatoriums) welche nach ihrer Verheirathung mit dem Tenoristen Beck in Weimar die Bühne vor einigen Jahren verließ, ist jetzt als Frau Beck in Weimar auf's Neue engagirt worden, und trat in Flotow's „Martha" zum ersten Male wieder auf.

In Berlin steht die Concertsaison bereits in beängstigender Weise in Blüthe. Nicht weniger als vier verschiedene Cyclen von Kammermusik-Soirées sind schon eröffnet, die Soirées der HH. Arnstein, Oertling, Birnbach und Radecke (im Verein mit Grünwald und von der Osten). — In Kroll's Saal wird frisch darauf los concertirt, jetzt ist Bazzini dort der Held des Tages. — Die Liebig'sche Kapelle hat nach dem Muster der Symphonie-Soirées, (die noch nicht eröffnet sind) Soirées für classische Orchester-Musik begonnen, deren Entrée für einzelne Concerte nur 10 Sgr., im Abonnement noch billiger ist. Die erste Soirée brachte die Ouvertüre zur „Weihe des Hauses" von Beethoven, die D-Dur-Symphonie von Haydn, die C-Dur von Beethoven und die Freischützouvertüre. C. Liebig ist nicht ohne Verdienst für die Verbreitung von Instrumentalwerken junger, unbekannter Künstler. So brachte er mit seiner Kapelle u. A. kürzlich eine Symphonie in H-Moll von Selfritz zur Aufführung. — Für die Ueberschwemmten in Schlesien ist eine ganze Reihe von Concerten gegeben worden. Am hervorragensten waren das Concert des Schneider'schen Gesangvereines in der Garnisonkirche, in welchem unter Mitwirkung von Frau Herrenburg-Tuczeck, Frl. Zschiesche, Hrn. Mantius, Krause und Zschiesche, Haydn's Schöpfung zur Aufführung kam — sowie das Concert des Domchores in der Petrikirche. Der Domchor brachte unter Anderem zur Aufführung: den 43ste Psalm von Mendelssohn, den 55ste Psalm von

Naumann, und das Kyrie von Robert Franz. Die übrigen Leistungen waren weniger bedeutend.

Der russische Componist Rubinstein befindet sich gegenwärtig in Leipzig. Er beabsichtigt, eine seiner Symphonien daselbst zur Aufführung zu bringen.

Kapellmeister Dronet, welcher seine Direction in Gotha niedergelegt hatte, ist auf's Neue als Kapellmeister daselbst engagirt worden. Der jüngere Dronet, welcher zuletzt in Olmütz dirigirte, ist jetzt für Rostock und Stralsund als Musikdirector engagirt.

Musikdirector Schöneck, in letzter Zeit in Regensburg engagirt, hat die Direction der Oper in Freiburg in Breisgau übernommen. — Daselbst ist die jüngere Schwester der berühmten Sängerin Anna Zerr, welche von dieser selbst für das Theater ausgebildet wurde, zum ersten Male als Sängerin aufgetreten! — Anna Zerr selbst, welche in Amerika ein bedeutendes Vermögen sich erworben, und in ihrer Vaterstadt Baden-Baden sich jetzt angekauft hat, will kein festes Engagement mehr annehmen, sondern im Laufe dieses Winters nur an verschiedenen Bühnen gastiren.

Literarische Notizen. Zu Mendelssohn's Biographie, welche bei Breitkopf und Härtel erscheinen soll, haben die Vorarbeiten begonnen. So lange Mendelssohn's Wittwe lebte, konnte die Herausgabe der Briefe des Verewigten nicht erfolgen, da dieselbe gegen jede derartige Veröffentlichung protestirte. Nach ihrem im vorigen Jahre erfolgten Ableben denkt man aber ernstlich an eine Veröffentlichung des literarischen Nachlasses, verbunden mit einer ausführlichen Biographie. Ueber den Verfasser der letzteren verlautet noch nichts Bestimmtes.

Von Marx in Berlin wird in nächster Zeit ein interessantes Werk erscheinen, welches die musikalischen Fragen der Gegenwart ausführlich behandelt, und namentlich Wagner, Berlioz und Liszt besonders berücksichtigen wird.

Vermischtes.

Bekanntmachung, betreffend die Erledigung des Preisausschreibens für einen Operntext vom 8ten Juni 1853. Die von der Unterzeichneten im Auftrage eines Kunstfreundes den 8ten Juni 1853 gestellte Preisaufgabe für einen in seinen Erfoderniſſen damals näher bezeichneten Operntext hat eine Bewerbung veranlaßt, die in numerischer Hinsicht jede Erwartung übertraf. Leider hat jedoch die aus den HH. DDr. Liszt und Gutzkow und dem Hrn. Hofopernregisseur Genast in Weimar zusammengesetzt gewesene Prüfungscommission einstimmig erklären müssen, daß von allen 119 eingegangenen Texten auch nicht Einer diejenige Befürwortung verdiene, die die sofortige Ueberweisung desselben an einen Componisten als eine wünschenswerthe Bereicherung unseres Opernrepertoirs erscheinen lasse. Es ist deshalb weder der volle, noch ein getheilter Preis irgend einem der eingegangenen Texte zuerkannt worden. — Zu näherer Kenntnißgabe des dichterischen und musikalischen Standpunktes der concurrirenden Arbeiten wünscht die Prüfungscommission aus ihren Verhandlungen folgende Mittheilung bekannt gemacht zu sehen: Ein gutes zwei Drittheil der Texte scheint wieder den alten verjährten Satz haben beweisen zu wollen, daß ein schlechtes Schauspiel noch immer gut genug für eine Oper wäre. Nur ein Drittheil der concurrirenden Arbeiten erhebt sich über das Niveau absoluter Unfähigkeit und des naivsten Dilettantismus. Indessen sind auch die Resultate dieser besseren Versuche in ihrem Werthe nur höchst bedingt geblieben. Einige Texte zeichnen sich durch unverkennbare poetische Begeisterung aus; sie sind meist dem Bereiche der deutschen und nordischen Sage entnommen. Andere verrathen auch Bekanntschaft der Bühne und suchen die Scene mit neuen Situationen zu beleben. Manche verrathen eine ungewöhnliche musikalische Empfindung, ja selbst eine genaue Kenntniß der Anforderungen an die Tonsetzkunst überhaupt. Indessen sind diese Vorzüge immer nur einseitige geblieben und schließen anderweitig vorausgesetzte Haupterforderniſſe aus. Um nur beispielsweise den Charakter dieser durchgehenden Mißstände anzugeben, so sind einige Texte, z. B. „Alhambra", „der Schmied von Ruhla", von derjenigen geschlossenen Abrundung, die zu einem dramatischen Gedichte gehört, entbehren aber theils des poetischen Reizes, theils der nach Innen gehenden reicheren Abwechselung von interessanten Scenen. Andere, die einen schönen Schwung des Verses haben, wie „Stephan Szenlo", begeben sich in das nicht gewünschte Gebiet der großen heroischen Oper und leiden durch Wiederholungen an Monotonie, andere wieder, wie „Bertram de Born", haben Vorzüge der Gestaltung und der Sprache, ohne ein tiefer gehendes Interesse anzuregen. Ein Text „Ida von Salmoudingen" verräth eine seltene Vertiefung in die geheimnißvollen Wirkungen der Musik, verschwendet aber Gefühl und Phantasie an ein Sujet, das weder anziehend ist, noch dramatisch vollkommen durchgearbeitet wurde. — Die eingesandten Texte werden inzwischen an die in frankirten Schreiben anzugebenden Adressen nur auf Wunsch zurückgehen, da das Recht der Eröffnung der beiliegenden Couverts uns nicht zusteht.

Geea, den 30sten September 1854.

Die Kantz'sche Buchhandlung,
im Auftrag des Preisstellers und der Preisrichter.

Briefkasten.

K. in G. Wir bitten um die in Aussicht gestellten Mittheilungen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Conrad Glaser in Schleusingen.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 18.** Den 27. October 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: Friedrich Schmitt, Große Gesangschule (Schluß). — Briefe aus Frankfurt a. M. — Vom Harze. — Kleine Zeitung: Anregungen, Correspondenz, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Instructives.

Für Gesang.

Friedrich Schmitt, Große Gesangschule für Deutschland. Eigenthum des Verfassers. — München, beim Verfasser. In Commission der Joh. Lindauer'schen Buchhandlung. Pr. 12 Fl. oder 7 Thlr.

(Schluß.)

Wir wenden uns nun zum zweiten oder praktischen Theile. Da der Verfasser in seiner „Einleitung" zur großen Gesangschule für Deutschland (welche für einen geringen Preis kaufbar ist) eine theoretische Darlegung seines Systems geliefert hat, so unterlassen wir eine nähere Angabe des Kapitelinhalts, der ja überall in der unmittelbarsten Beziehung zu den Notenbeispielen steht. Eine detaillirte Würdigung würde den Raum, welcher uns in einer Zeitschrift vergönnt ist, weit überschreiten und zu einem Buche anwachsen; wir begnügen uns mit einzelnen anregenden Bemerkungen und mehr allgemeinen Bekenntnissen über das Werk, dem wir aus voller Ueberzeugung die weiteste Verbreitung wünschen.

Die ersten Intonationsübungen zur Gewinnung des richtigen Ansatzes beginnt der Verf. auf der Sylbe la, legt dann die Sylben do, re, mi ꝛc. und einzelne deutsche Worte unter, in welchen die verschiedenen Vocale und Doppellaute in Anwendung kommen. Gegen diese Methode möchte ich folgende Einwendungen machen: Ist der Ansatz in den leicht und ohne allen Zwang hervorgebrachten Tönen des angehenden Sängers regulirt, so weise ich noch jede stufenweise Fortschreitung in der Tonleiter zurück. Mag immerhin die italienische Gesangsmethode sagen: „Das Singen der Scala eröffnet und beschließt das Sängerleben;" — jedes Kind mit musikalischer Anlage liefert den Gegenbeweis; denn es lernt viel früher den Dreiklang klar und rein; viel später aber die Scala mit ihren Intervallsprüngen rein singen. Ist der Vocal A im Dreiklange (z. B. c e g [c]) festgestellt, auf und abwärts auch sprungweise eingeübt, dann folge von demselben Grundtone aus die Einübung des Quartsexten-Accordes (z. B. c f a [c]); steht auch dieser fest im Ohre und in der Stimme, dann lasse man von demselben Grundtone aus den Septimen-Accord (c e g b) folgen und füge nun die Scala erst abwärts dann aufwärts ꝛc. hinzu. (Siehe

meine täglichen Gesangstudien). Statt der Sylbe la gebrauche ich im Anfange mit dem entschiedensten Erfolge das Wort „Scala" selbst; Sk scharf und kurz gesprochen, bereitet ein gutes Gesangs A sehr glücklich vor. Steht der Ansatz auf dem Worte „Scala" fest, so halte ich den Gebrauch der Sylben

„da re mi po tu la be"

für zweckmäßiger als do re mi fa sol la si, namentlich für deutsche Sänger, welche d, t, p, b und r sehr oft fehlerhaft aussprechen; die obigen Sylben werden übrigens nicht zur Benennung der Töne gebraucht, sondern in beliebiger Folge benutzt. Deutsche Worte, namentlich mit Doppellauten werden den Intonationsübungen erst dann untergelegt, wenn die Lehre von den Sprachlauten durchgenommen ist; unser Verf. gebraucht aber schon im ersten Kap. Worte als Tonunterlage und behandelt erst im fünften Kap. „die deutsche Sprache". Eine solche Vorausnahme eines Lehrobjects scheint mir nicht zweckmäßig. Was nun aber dieses fünfte Kap. anbetrifft, so halte ich gerade diesen so wesentlichen und wichtigen Theil für den mangelhaftesten, und wir können nicht in Abrede stellen, daß z. B. Naegeli, Markwort u. A. längst schon weit gründlicher den quaest. Gegenstand bearbeitet haben. Unser Verf. hat wohl mit Unrecht gar manche bereits vorhandene, sehr beachtenswerthe Werke absichtlich ignorirt. — Vielleicht ließe sich die ganze Lehre von der deutschen Gesangsaussprache auf folgende einfache Sätze reduciren:

1) Kein Gesangstück kann vollkommen so ausgeführt werden wie es geschrieben steht; die Athemzüge und die Zeit in welcher die Consonanten ausgesprochen werden, verkürzen oft den Werth einzelner Noten.

2) Behandle die deutsche Sprache beim Gesange gerade so wie in der gebildeten Rede; die Sprachvocale aber von unbestimmter Höhe, werden in Gesangvocale von bestimmter Höhe und bestimmter Länge verwandelt; der Ansatz ist in beiden vollkommen gleich. — Die Sprachdoppellaute au, eu, ei, äu können nicht gesungen werden; man löst sie in Vocale auf. — Au wird aufgelöst in a—u, ei in a—i, eu in a—ü, äu in a—ü. Alle deutsche Doppellaute werden also auf dem Vocale a intonirt; der Notenwerth fällt auf ihn; der zweite u, i, oder ü ist rein „sprachlicher" Natur und wird dem ersten, dem Gesang- oder Ton-Vocale kurz und wohllautend angefügt.

3) Sprich im Anfange der Gesangsstudien die Consonanten kurz und scharf; die Vocale lang, weich und klar. Weiteres siehe in m. Orthoepik Cäcilia B. 16, Hft. 61. 1834. —

Was der Verf. im sechsten Kap. vom Piano sagt, ist vortrefflich und durchaus wahr; möchten es alle Sänger und Lehrer recht würdigen und beherzigen; nicht das heisere, verschleierte Piano ist eine Zierde des kunstgebildeten Tones, sondern das klare und klangvolle bildet den eigentlichen Kern der Stimme. Die folgenden Lehren und Beispiele über Volubilität und Stimmbravour wird jeder, der den Verf. recht versteht und in seinem Sinn übt mit Erfolg studiren.

Für den „frappantesten und hervorragendsten" Theil des ganzen Werkes hält der Verf. selbst seine Lehre vom Falsett des Tenors. S. 179. — Es ist jedenfalls ein großer Uebelstand, daß in den meisten Gesanglehren die eigentliche „Stimmbildungslehre" und die „Vortragslehre" nicht völlig gesondert vorgetragen werden. Nachdem auch unser Verf. bereits S. 17 die Lehre von den Registern u. auseinandergesetzt hat, kommt er S. 179 mit verschiedenen Modificationen auf dasselbe Lehrobject zurück. F. Sch. sagt S. 17 es giebt nur „ein" Register für jede Stimme; (Brustregister). Das Falsett des Tenors macht hiervon eine Ausnahme und ist im wahren Sinne des Wortes ein zweites Register. Will man Unnatur, Unarten und üble Gewohnheiten der Anfänger Register nennen, so wird man vielleicht hie und da verschiedene herausbringen. S. 179 spricht der Verf. aber auch von einer Art „gemischter Stimme" die weder reines Falsett noch reine Bruststimme ist; und S. 180 erwähnt er Töne, die zwischen Bruststimme und Falsett „balanciren". Die sogenannte „Kopfstimme" beim Alt und Sopran erkennt Sch. als Register nicht an (S. 17). — Nach meinem unmaßgeblichen Dafürhalten hätte der Verf. weit praktischer gehandelt, wenn er die Terminologie: als Brust-, Kopf-, Fistel-, Falsett-Stimme ganz ignorirt und endlich beseitigt hätte. Mögen immerhin die meisten Physiologen Kopf-, Falsett- und Fistelstimme für einerlei halten, mögen sie (wie ich dies lange Jahre nacherperimente) aus todtem Organismus die lebendige Menschenstimme erklären; ich halte die Resultate, welche man aus dem Experimenten am todten Stimmorgane gewonnen hat nur dann für richtig und für die Gesangspraxis von Werth, wenn diese Resultate mit den Functionen im lebendigen Organismus übereinstimmen, und gleichen Effect hervorbringen. Wer im Betreff der Registerlehre den Wirrwarr in der Gesangspraxis kennt, der wundert sich nicht über hunderte von ruinirten Stimmen! Ich bin überzeugt, daß Fr. Schmitt in der quaest. Lehre wesentlich das Richtige sieht, ich glaube, daß „alle seine Schüler in wenig Wochen, von unten bis oben eine ganz egal klingende Stimme haben;" — aber ich fürchte, daß seine theoretische Darstellung den größten Miß-

deutungen ausgesetzt ist. Vielleicht ist die folgende Mittheilung nicht nutzlos:

Nach meinen Erfahrungen finden sich in jeder unausgebildeten Stimme, selbst bei der allergünstigsten Organisation, neben gesunden und überkräftigen Tönen, auch kranke, matte, umflorte, scharfe, spitze, dünne, kurz für den eigentlichen Kunstgebrauch unanwendbare Töne, die der Ausbildung, Verschönerung und Veredlung bedürfen; die größten Unregelmäßigkeiten treten in den mutirten Stimmen zu Tage, wo die naturgemäße Ausbildung des Organes durch regellosses Singen und mancherlei physische Einflüsse bereits gestört worden ist. Töne, die man der Natur nach der Höhe zu abzwingt, nehmen nach und nach den tieferen Tönen Klang und Fülle, daher ist anzurathen, die höchsten Töne vorerst niemals einzeln, sondern in steter Verbindung mit den klangvolleren zu üben. Finden sich nun in den mittleren Tönen — als eigentlicher Basis der Stimme — ungleiche Töne vor, d. h. stehen hier kranke und matte Töne neben gesunden und überkräftigen, so müssen diese letzteren zuvörderst gemäßigt werden; die matten aber dürfen nur in so weit vom schwächsten Tonansatze, bis zum forte angetrieben werden, als klarer Klang wahrgenommen wird. Will der angehende Sänger diese matten Töne durch stärkere Luftgebung kräftigen, so kann der matte Ton den Luftstrahl nicht in homogenen Klang verwandeln, und er wird eine Ausgleichung der Töne niemals bewerkstelligen. Die größte Kunst des Sängers besteht überhaupt darin mit wenig Luft viel Klang, nicht aber mit übermäßiger Kraft starke Töne, ohne gedirgenen Klanggehalt zu erzeugen. Der klangvollste Ton ist stets nur durch eine individuell-bestimmte Luftmasse bedingt; wird diese übertrieben, so wird der Ton rauh und klanglos. Steht die Mitte der Stimme egalisirt nnd klangreich da, so kann diese nach Umständen wochen- oder monatweise nach Höhe und Tiefe vorsichtig und ohne Anstrengung erweitert werden, und zwar Ton um Ton, doch nur in soweit, als der Klanggehalt der Mitteltöne nicht beeinträchtigt wird. Finden sich in der Naturstimme über der Mittellage Töne von „dünnem" Klanggehalt, so muß die Egalisirung von oben nach unten realisirt werden; sind diese Töne von „vollem" Klanggehalt, so kann die Mittelstimme in diese hinein erweitert oder hineingetrieben werden; doch ist dies nur bei den Stimmen in der Regel möglich, welche besonders elastisch, nicht zum Ueberspringen oder Ueberschnappen hinneigen; in diesem Falle muß immer von oben nach unten zu egalisirt werden. So viel im Allgemeinen; übrigens leb' und hoffentlich sterb' ich auch mit der Ueberzeugung meines verewigten Freundes und Lehrers Bernhard Klein: „die praktische Methodik des Kunstunterrichts muß aus dem Schüler, d. h. aus dessen künstlerischen Anlagen und Bedürfnissen hervorgehen. Die abstracte Theorie kann nur allgemeine Grundsätze und Regeln geben; die Individualbildung muß dem mündlichen Unterricht überlassen bleiben." —

Betrachten wir nun von diesem Standpunkte aus das ganze Werk des Verfassers, so hat er offenbar den Kreis für welchen er schrieb, zu weit gezogen, und namentlich hätte er die Dilettanten, welche sich aus dem Werke selbst unterrichten sollen, unberücksichtigt lassen müssen; der Verf. wollte als „Reformator" Allen gerecht sein und das ist ein Ding der Unmöglichkeit; er wurde oft in Rede und Beispiel zu ausführlich, ohne zu erreichen was er erstrebte. Denkenden Lehrern, die selbst Sänger sind, und bereits praktisch — wohl oder übel — geschulten Gesangseleven, denen eine weitere gründliche Bildung in ihrem Fache am Herzen liegt, empfehlen wir aber dieses Werk angelegentlich zum gründlichsten Studium; es wird segenverbreitend einwirken auf unsere leider vielfach verpfuschte Kunst! — Nur vergesse man nicht Göthe's Wort:

„Erkenne, Freund, was er geleistet hat,
Und dann erkenne, was er leisten wollte;
Dann wird er Dir erst nützlich sein,
Du wirst nicht Alles neben ihm vergessen;
Die Tugend wohnt in keinem Mann allein;
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.
Der Mann ist vielfach groß. — — —
Du kannst Dich lang an seinem Werke üben;
Nur lerne auch erkennen, was ihm fehlt."

Franz Liszt hat sich, laut Versicherung des Hrn. F. Schmitt sehr vortheilhaft über den Werth der großen Gesangschule für Deutschland ausgesprochen. Der geniale, theoretisch und praktisch gleich tüchtig gebildete Künstler würde sich jedenfalls ein neues Verdienst um die deutsche Kunst erwerben, wenn er gelegentlich in Weimar eine „Tonkünstler-Versammlung" ausschriebe, in welcher neben anderweiten Kunstinteressen, auch die deutschen Gesanglehrer ihre Ideen über die immermehr in Verfall kommende Gesangskunst mündlich austauschten; doch dürften bei dieser ersten Versammlung nur solche Männer zugelassen werden, welche sich bei den nur mündlich geführten Discussionen betheiligen. Ich sichere vorläufig meine Mitwirkung zu.

Halle. G. Rauenburg.

Briefe aus Frankfurt a. M.

Ich würde dieſes Mal in Verlegenheit gerathen Ihnen etwas Erkleckliches aus unſerem Eldorado mitzutheilen, wenn nicht fortwährend Gäſte wie Zugvögel hier aus und einflögen, (bald einen Kunſtfrühling bald einen Kunſtherbſt verkündend) denn unſere einheimiſchen Sänger drehen ſich fortwährend um unſere courſiven Opern, und Beides: dieſe Opern und die Leiſtungen unſerer Sänger kennen Sie aus meinen Briefen. Den Reigen dieſer Gaſt-Cyclen eröffnete Frl. Eliſe Schmidt vom Theater zu Hannover (nicht von Dresden wie ich in meinem letzten Brief angedeutet) und gab die Marie (Czaar), Nanci, Aennchen, den Cherubin und Orſino; Leiſtungen, welche ſie unter die erſten Soubretten ſtellen. Es iſt hier kerngeſunde Naivetät bei lebendigem, markirtem Spiel, das wohl zuweilen die äußerſte Spitze berührt, aber doch nie die Wahrheit verletzt. Beſonders hebe ich den Mozart'ſchen Pagen hervor, den ich ſeit einer Haſſelt und Bamberger nicht beſſer geſehen. Ihre ſchöne Geſtalt, ihr lächelnder Mund und ihre ſchelmiſchen Augen thuen dabei das ihre, und was ich am höchſten halte: es iſt immer Plan in ihren Leiſtungen, ein innerer Zuſammenhang. Als Sängerin dürfte ſie in die zweite Rangordnung zu ſtellen ſein, wie denn überhaupt ſolche Partien auch keinen Geſanges-Heroismus erfordern. Doch iſt ihre Stimme (ein voller bravourfähiger Contralto mit gleicher Färbung bis zur Höhe des Mezzo-Sopran) ſonorer als ſie manche große Sängerin beſitzen mag. Dagegen entbehren ihr Fiorituren- und Cadenzenweſen der Sicherheit und oft des guten Geſchmacks. Ihr Geſangesvortrag macht die beſte Wirkung wenn er Hand in Hand mit dem Worte gehen kann, weshalb auch ihr Dialog ausgezeichnet iſt. — Ich ging deshalb ein wenig in's Detail, weil dieſe Künſtlerin durch die öffentliche Kritik noch nicht ſo bekannt geworden iſt, als ſie es verdient. Was den hieſigen Beifall betrifft, ſo iſt der bekanntlich ſelten ein Maaßſtab für den eigentlichen Werth, weil unſer Publikum größtentheils aus Parteien beſteht, und ſich nicht die Mühe giebt eine Leiſtung bis in ihre inneren Gemächer und ſelbſt Gefächer zu verfolgen. In jedem Falle hat Frl. Schmidt einen ebenſo durchgreifenden Beifall verdient, wie manche alles an ſich reißende Berühmtheiten, in deren Mitte es allerdings ſchwer iſt wirkſam hervorzutreten.

Von den Damen Ney und Wildauer habe ich Ihnen geſchrieben. Nicht minder Furore machten Mad. de la Grange und Frau v. Marra-Vollmer (die Gattin unſeres beliebten Schauſpielers). Erſtere gab die Roſine und Norma; Letztere die puritaniſche Elvira, die Marie (Regimentstochter), Amina und Angela. Dieſes iſt ein Stück, welches Benedix für Frau v. Marra-Vollmer gedichtet, um ihr darin Gelegenheit zu geben, den Reichthum ihrer Lieder zu entfalten, welches auch in ſeinem ganzen Umfange geſchehen iſt. Was ſoll ich über dieſe Künſtlerinnen weiter ſagen? Hier mathematiſch abzumeſſen, was iſt und nicht ſein ſollte, in wie fern Jene um eine Linie mehr hervortritt, mehr oder weniger dramatiſche oder Gefühlsſängerin iſt, mehr Feuer, Stimme und Grazie beſitzt, oder in wie fern ſie ſelbſt in der Technik von einander abweichen und zuſammentreffen ..... das Alles würde zu weit führen, und iſt auch ſchon in hundert Journalen zur Sprache gekommen. Ich faſſe daher Alles in ein Centrum, und ſage daß beide Berühmtheiten in Bezug auf ſeeliſchen Vortrag und dramatiſche Wahrheit ſterbliche Seiten haben, aber in Bezug auf die Wunder ihrer Kehle, in das librodoro einzuſchreiben ſind. Eigenmächtigkeiten im Tempo und Melodie, eigene Cenſur im Seenenweſen u. ſ. w. übt jetzt faſt jede Sängerin aus, und gehören dieſe Unarten in neuer Zeit leider zu dem sine qua non der Oper. Der Beifall, den beide Größen einerndteten, glich oft einem duftenden Sturme, denn ohne Blumenregen, und ſo oftmaligem Hervorruf, als man nur Miene macht abzutreten, geht es nun einmal nicht mehr. Ach! wenn doch die Leute wüßten, welche geheime Ironie oft in dieſem Paroxismus des Hervorrufens liegt? Auch unſer alter neuer Piſchek ſang hier ein paar Mal, und zwar im Fauſt, Don Juan, den Jäger im Nachtlager, und ich muß geſtehen, daß ſein Organ noch eine remarquabele Vollkraft beſitzt. Deshalb thut es weh, daß er ſo oft vom Pfade der Tugend abweicht und in eine Manier von Unnatur verfallen iſt, die ſich weder mit dem Geiſt Mozart'ſcher noch Spohr'ſcher Muſik verträgt. Ich glaube Piſchek beſitzt der Mittel noch genug um wie früher ein Muſter des guten Geſchmacks dazuſtehen, wenn er nur wollte. Ein Hr. Céſar aus Peſth ſang den Vertrauten Raimund in Lucie v. Lammermoore, war aber nicht im Stande unſer Vertrauen zu erwecken.

Nach Piſchek trat Ebbe ein, und es that recht wohl, ſich einmal wieder im eigenen Familienkreiſe zu rechtzufinden. Je hochſtehender, oder auch nur renommirter ein Gaſt iſt, deſto mehr kommen die Mitglieder des Hauſes mehr oder weniger in den Genitiv zu ſtehen, und entwöhnen ſich ſelbſt von einander. Der Gaſt ſchöpft immer den Rahm des Beifalls ab und ſagt dann: „Ich hab meinen Theil. Ihr Anderen ſehet nun zu, wie Ihr fertig werdet.“ Seitdem wir aber wieder allein ſpielen, iſt das Enſemble weit beſſer, und das Publikum gewinnt ein objectives Intereſſe an der Oper. Den ſchlagendſten Beweis davon liefert der Koloß „Tannhäuſer“ welcher als eine

Mustervorstellung zu bezeichnen ist und ich citire die neueste Besetzung um diese Behauptung zu rechtfertigen: Herrmann, Tannhäuser, Wolfram (Dettmer, Auerbach und Hardtmuth) Walther, Biterolf, Heinrich der Schreiber und Reimer (Benda, Rübsam, Baumann und Leser); Elisabeth, Venus und Hirtenknabe (die Damen Anschütz, Jenny Hoffmann und Vogt). Nebst der Begeisterung für die Aufgabe, und einer außerordentlichen Präcision (und Gustav Schmidt versteht es diese zu handhaben, jene zu erhöhen) sind auch Stimmen da, und diese sind gerade bei Wagner's Opern ein sehr nothwendiges Servitut. Ad vocem: Stimmen, so hat unser Chor in den drei Adspiranten Hardtmuth, Rübsam und Benda vortreffliche Acquisitionen gemacht, und ich zweifle nicht, daß bei sachgemäßer aber auch häufiger Beschäftigung die edle Selbstständigkeit bei ihnen gedeihen werde. Benda repräsentirt vorläufig die HH. Caspari und Visseur, welche ohne Nachklang die hiesige Bühne verlassen haben. Eine andere, nicht erfreuliche Neuigkeit ist die, daß unsere wackere Altistin Werle an ihrem Organ leidet, weshalb sie seit einiger Zeit nicht mehr singt, und daß der Bassist Leser nicht mehr im Besitze seiner besten Rollen ist. Ob seine Stimme permanent leiden wird, ist wohl nicht zu ermitteln, aber so viel ist gewiß, daß er als musikalischer Charakterdarsteller und intelligenter Sänger von keinem unserer Candidaten ersetzt werden wird, wenigstens sobald nicht. Es scheint er wirkt jetzt um so mehr im Schauspiel. Die komische Oper ist durch unsern Spieltenor Hrn. Baumann bedeutend en vogue gekommen, welches die öfteren Wiederholungen von „Maurer und Schlosser", „Brauer von Preston" und „Indra" (ach Indra!) beweisen. Dabei gehen aber unsere „Hugenotten", „Robert", „Die Stumme" u. s. w. nichts destoweniger ihren gewaltigen Schwerschritt. Auch der brave Komiker Hr. Stotz wirkt in der leichten Oper, im Vaudeville und in der Zauberposse integrirend, und Hr. Werkenthin — ein vielgestaltiger Proteus im Schauspiel — taucht in der Oper wohl auch als Episode wirksam auf.

(Schluß folgt.)

Vom Harze.

Je mehr die Männergesangvereine sich ausbreiten und damit den Vereinen für gemischten Gesang einen großen Theil der Männerstimmen entziehen, desto mehr ist es zu rühmen, wenn trotz dem Vereine für gemischten Gesang solches zu leisten vermögen, wie der alte allgemeine Singverein in Quedlinburg. Diesen Verein, der schon seit einer langen Reihe von Jahren blühet, lernte ich zuerst im Jahre 1824 kennen, zu welcher Zeit er das Klopstocksjubiläum durch Veranstaltung eines großen von Carl Maria von Weber geleiteten Musikfestes verherrlichte. Nach dem Tode des damaligen Vereinsdirectors, des Justizdirectors Ziegeler, übernahm der leider zu früh verstorbene geniale F. W. Liebau die Direction dieses Vereins. Obgleich Liebau kein Dirigent im modernen Sinne war, der durch allerlei Gesten und Gebärden, durch äußere Kunstmittel die Masse zusammenzuhalten und die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sich bemühete, so waren doch die vielen unter Liebaus Direction veranstalteten Aufführungen von einem Geiste beseelt, der stets den höchsten Eindruck auf die Zuhörer erwirkte. Nach dem im Jahre 1843 erfolgten Tode Liebaus war allgemeine Trauer unter den Mitgliedern des Singvereins, man glaubte, der Verfall des Vereins werde sich an L. Tod knüpfen. Glücklicher Weise täuschte man sich, ein Schüler Liebaus und dessen Nachfolger im Amte, der Organist H. Bönicke erhielt die Direction. Keine glücklichere Wahl konnte getroffen werden. Im Geiste seines Vorgängers fortarbeitend und unzählige Schwierigkeiten überwindend, hat Bönicke den alten Verein nicht allein auf seiner bedeutenden Höhe erhalten, sondern ihn noch höher herangebildet, als er je stand, indem er der früher ziemlich einseitigen Richtung des Vereins entsagte und neben Fortübung alter classischer Compositionen auch die neuern Compositionen der ersten Meister einführte. Am 20sten September d. J. wohnten wir einer Aufführung in Quedlinburg bei, die Zeugniß gab sowohl vor der höhern Richtung als von den bedeutenden Leistungen des erwähnten Vereins. Der Inhalt und die Zusammenstellung des Programms war der Art, daß sowohl die Kräfte des Vereins als die Wirkung auf die Zuhörer dabei gehörige Berücksichtigung gefunden hatten.

Zuerst rauschte eine Hymne von Bönicke voll Jubel und religiöser Stimmung an den Ohren der Zuhörer erhebend und nachhaltig wirkend vorüber. So glücklich erfunden das Hauptmotiv des ersten Chors ist, so wirkte doch dieser Chor verhältnißmäßig am wenigsten, weil im Texte selbst zu wenig Abwechselung geboten war; dagegen trat das folgende Sopransolo, woran sich der Chor schloß, mit einer Lieblichkeit und Innigkeit, richtig erfaßt und mit voller, schöner Stimme vorgetragen von einer Dilettantin, hervor, die alle Gemüther auf's Tiefste durchdrang; ein Jubel höherer Art erscholl aus dem letzten Chore, ohne durch Ueberladung in der Instrumentation das Gehör zu betäuben. Im Allgemeinen erfreute uns an Bönicke's Composition die Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit der Motive, die künstlerische Durchführung derselben, die

Singbarkeit der Stimmenführung, die zweckmäßige Vertheilung und die Mäßigung in der Anwendung der Orchestermassen, die formelle Abrundung der einzelnen Theile und des Ganzen und endlich der ächt kirchliche Geist, der das Ganze durchwehte. Nur zuweilen schien uns die Absichtlichkeit in der Anwendung der Kunstmittel namentlich im ersten Theile hervorzutreten, wodurch wir unwillkürlich an die contrapunktischen Studien erinnert wurden. Es ist eine eigene Kunst, diese theoretischen Studien zu verdecken und dabei doch so zu schreiben, wie es nur nach solchen Studien möglich ist, oder mit andern Worten, die Kunst zur Natur zu erheben. Wir finden diese Kunst in den Werken aller classischen Meister, ja sie giebt gewissermaßen den Maaßstab für die Classicität eines Kunstwerkes.

Die zweite Nummer des Programmes enthielt die von der Bachgesellschaft herausgegebene Cantate von S. Bach: Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. Schon die eigenthümliche charakteristische Instrumentirung des ersten durchgeführten Chors dieser Cantate, worin die Oboen so zauberisch wirken, fesselte unser Ohr, ebenso der liebliche, ächt fromme Gesang. Die folgenden Solopartien wollten uns weniger zusagen, um so weniger, als die obligate Begleitung des Cello dem sonst sehr tüchtigen Cellisten fast unbesiegbare Schwierigkeiten durch die eigenthümlichen springenden Figuren bot und die Bratschisten umsonst sich bemühten, sicheres Land zu gewinnen. Allgemein dagegen sprach der Schlußchor (Choral) wieder an. Um diese Cantate zur Aufführung bringen zu können, hat Bönicke das Streichquartett hinzugefügt, da die Partitur selbst nur Singstimmen, obligate Begleitung und bezifferte Generalbaßstimme enthält; eigenthümlicher und kirchlicher würde es geklungen haben, wenn Jemand im Bach'schen Geiste die Begleitung auf der Orgel übernommen hätte. Im Allgemeinen überzeugten wir uns, daß von dieser alten Musik vorzugsweise nur die Chöre noch auf eine größere Masse der Zuhörer unserer Zeit eine glückliche Wirkung hervorzubringen vermögen, dagegen bieten die Solopartien nur dem Kunstkenner noch Interesse in Betrachtung der Form und der Behandlung der obligaten Begleitungsstimmen dar, während der Nichtkenner schon im Texte, in der meist zu großen Ausdehnung der Arien, in der zu fern liegenden sowohl melodischen, rhythmischen als harmonischen Kunstform vorzugsweise aber in dem unsere Zeit nicht mehr durchdringenden Geiste der Musik Anstöße und Langeweile empfindet.

Nach dieser etwas fremdartigen Musik wirkte die dritte Nummer des Programms: Benedictus aus Beethovens erster Messe um so schöner, als nicht nur das Werk selbst die tiefste Empfindung in der lieblichsten Aussprache offenbart, sondern auch die Aufführung in jeder Beziehung vollendet war.

Endlich erfreute und entzückte das ganze Auditorium der begeisterte Vortrag der Beethoven'schen E-Moll-Symphonie.

Möge der tüchtige und hochgeschätzte Dirigent in dem Gelingen seines Strebens die nöthige Aufmunterung zu fortgesetztem Wirken finden! Wir sagen ihm für das Geleistete unsern herzlichsten Dank.

H. Sattler.

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Mißverständnisse. Wir haben öfter die Erfahrung gemacht, daß gutgesinnte, wahrheitsliebende Männer die meisten Schriften, welche der gegenwärtigen musikalischen Bewegung angehören, gelesen hatten, und schließlich doch nicht überzeugt waren, daß sie auf ihrem gegnerischen Standpunkt verharrten, trotz des guten Willens der Einigung. Zwei Ursachen sind vorzugsweise zu nennen, welche diese Erscheinung erklären. Man verkennt, daß zu einem wirklichen Verständniß eine Umbildung der gesammten Geistesrichtung gehört, daß die Fragen nicht ausschließlich musikalische oder künstlerische sind. Man sucht höchstens eine Annäherung auf diesem Gebiet, während man in anderen nah verwandten, dem religiösen z. B. bei den alten Vorstellungen verharren will. Die zweite noch wichtigere Ursache liegt in dem Mangel mündlichen Ideenaustausches mit den Vertretern des Neuen, in dem Mangel persönlicher Anregung bei jenen im Ganzen gut gesinnten Gegnern. Ihre ganze Auffassung besteht aus durchgreifenden Mißverständnissen, die nur im persönlichen Verkehr sich beseitigen lassen. Es klingt unglaublich, aber es ist wahr, wenn wir versichern, daß uns Entgegnungen vorgekommen sind, in denen auch nicht ein einziger richtiger, entsprechend aufgefaßter Gedanke sich vorfand. So haben wir das seltsame Schauspiel, daß wir unseren Gegnern vollkommen beipflichten können, während sie in wer weiß wie großer Differenz sich mit uns zu befinden meinen, beipflichten nämlich für den Fall, daß die Zerrbilder von Gedanken,

welche sie uns unterlegen, wirklich die unsrigen wären, wo diese Gegner dann vollkommen Recht haben würden. Ein naheliegendes Beispiel dafür bildet unsere Lehre vom überwundenen Standpunkt, die auch in der Darstellung des Hrn. Sobolewski in voriger Nummer dieses Blattes nicht frei von Mißverständnissen ist, obschon eine Annäherung an unsere Ansicht darin nicht zu verkennen. Wer in aller Welt hat denn gesagt, daß die alten großen Meister Stümper sind, wer hat jemals daran gedacht, denselben ihre unsterblichen Verdienste streitig zu machen? Wer hat das Bleibende in ihnen für überwunden erklärt, wer hat dauernde Grundlagen umstürzen wollen? Ist nicht die Verehrung für dieselben auf jeder Seite unserer Schriften ausgesprochen? Daß eine allzu extreme Auffassung Einzelner, die vielleicht vorgekommen ist, nichts gegen unsere Ansicht überhaupt beweisen kann, bedarf doch wohl keiner Bemerkung. Die Entwicklung der Menschheit besteht in einem Fortrücken von Stufe zu Stufe. Dieß ihr streitig machen, würde jeden geistigen Fortschritt vernichten heißen. So sehr aber jede folgende Sprosse der Leiter die frühere zur Voraussetzung hat, so daß der, welcher hinaufsteigen will, keiner Einzigen entbehren kann, so nothwendig jede Sprosse für den Hinaufsteigenden ist, damit er die letzte erreichen kann, in demselben Grade ist auch jede frühere Stufe in der Entwicklung der Menschheit dauernde, bleibende Grundlage, und überwunden ist sie blos in so weit, als wir nicht mehr unmittelbar in derselben leben, den Höhepunkt unseres Bewußtseins nicht mehr darin finden. Dieser Hauptbestimmung entsprechend sind deßhalb die verschiedenen Auffassungen in dem hier angeführten Falle zu berichtigen. — Die Ursachen, welche den Ideenaustausch durch die Presse auf musikalischem Gebiet zur Zeit noch so sehr erschweren, liegen zunächst in der ungleichen oder mindestens aus ganz verschiedenen Richtungen erwachsenen Bildung unseres Publikums, so daß es ganz unmöglich ist, für Alle gleich entsprechend zu schreiben; sie liegen ferner darin, daß die musikalische Wissenschaft, insbesondere die Aesthetik überhaupt noch zu weit zurück ist, daß die verschiedenen Lehrsätze noch zu wenig herausgearbeitet sind und daher die Anknüpfungspunkte fehlen, daß man sich zu wenig auf schon Festgestelltes berufen kann, im Gegentheil bei jedem Schritt auf principielle Untersuchungen gedrängt wird, welche man vorausschicken muß; sie liegen endlich in der noch vorhandenen Unfertigkeit des Neuen, in der erst relativen Vollendung desselben, die von uns gar nicht geläugnet werden soll. Alle schriftlichen Darstellungen haben deßhalb immer mit der nahe liegenden Möglichkeit sehr irrthümlicher Auffassung zu kämpfen und eine volle Verständigung ist in vielen Fällen deßhalb nur durch mündlichen Ideenaustausch zu erreichen. Es ist nothwendig für diejenigen, welche eine solche nähere Vertrautheit noch nicht erlangt haben, daß sie zunächst unmittelbar und zwar möglichst allseitig angeregt werden, daß ihre gesammte Anschauungs- und Empfindungsweise darnach bestimmt wird. Nur wenn der ganze Mensch in den Stand gesetzt ist, in dieser Atmosphäre zu leben, ist tiefere Uebereinstimmung, wo eine solche nicht durch Verwandtschaft der Richtung von Haus aus vorbereitet ist, erreichbar. Aus diesem Grunde sollten solche gutgesinnte Gegner, so lange die Möglichkeit persönlicher Verständigung für sie nicht vorhanden war, mindestens weit vorsichtiger in ihrem Urtheil sein, nicht zu vorschnell abschließen. Wir sind überzeugt, daß die Hälfte der Differenzen schwinden würde, wenn eine solche Möglichkeit vorhanden wären. In diesem Sinne sei beispielsweise an die Artikel „zur Würdigung Wagner's" im vorigen Jahrgang dieses Bl. erinnert. So wenig wir hier ganz wesentliche Differenzen in Abrede stellen wollen, über die auch durch mündlichen Austausch nicht hinauszukommen sein würde, so sehr sind wir doch auch der Ansicht, daß manche Verschiedenheit — wechselseitigen guten Willen, wie immer, vorausgesetzt — leicht beseitigt werden könnte. Wir rechnen dahin die abweichenden Ansichten über Ausdeutung der Werke der Instrumentalmusik, über Beethoven's letzte Epoche, über Congruenz der Form und des Inhaltes im vollendeten Kunstwerk. Auch unser geschätzter Freund, Dr. Krüger würde, — davon sind wir überzeugt — über manchen Punkt anders denken lernen, wenn wir mündlich mit ihm verhandeln könnten. — Alles dieß bringt uns unsere frühere Idee der Tonkünstler-Versammlungen wieder nahe. Wurden damals auch keine in die Augen springenden Resultate erreicht, so waren jene Versammlungen doch nicht ohne erfreuliche Ergebnisse, Ergebnisse in Bezug auf Verständigung und Gemeinsamkeit der Richtung und dieß ist auch der Grund gewesen, weshalb viele der damals Betheiligten wiederholt gegen uns den Wunsch der Fortsetzung dieser Versammlungen ausgesprochen haben. — G. Nauenburg's Vorschlag am Schlusse seiner in der gegenwärtigen Nummer befindlichen Recension gab uns zu dieser Betrachtung die äußere Veranlassung. Fr. B.

Correspondenz.

Leipzig. Das dritte Abonnementconcert war interessant durch die Mitwirkung der Frau Clara Schumann. Sie spielte Beethoven's G-Dur-Concert, Canon (As-Dur) aus den Studien für Pedalflügel und Traumeswirren aus den Phantasiestücken von Schumann, zuletzt Rondo von C. M. v. Weber, und fand, wie wir dieß kaum zu erwähnen brauchen, enthusiastischen Beifall. Frl. Stabbach sang Arien von Mendelssohn und Händel. Von Orchesterſachen kamen die Ouvertüre zu Anacreon von Cherubini und Gade's erste Symphonie zur Aufführung. — Ueber das Extraconcert der Frau Clara Schumann, sowie über das Stiftungsfest des Gesangsvereins Orpheus berichten wir künftige Woche.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Henry Litolff hat von Brüssel eine Einladung erhalten, einige seiner Werke

im Conservatorium daselbst aufzuführen und wird demnächst zu diesem Zweck sich dahin begeben.

Frl. Steger aus Prag ist in Weimar engagirt worden, und wird als Valentine in den „Hugenotten" debütiren, einer Oper, welche bis jetzt in Weimar noch nicht gegeben wurde, da der verstorbene Großherzog die Aufführung der Hugenotten auf seiner Bühne nicht gestattete.

Unser geschätzter Mitarbeiter August Gathy befindet sich seit längerer Zeit in Hamburg, seiner Vaterstadt. Im Gartensaal des Rainville'schen Hotels in Ottensee (unweit von Klopstock's Grabmal) von wo man eine prachtvolle Aussicht herab auf die Elbe und die Elbinseln hat, ward ihm zu Ehren ein Festmahl gegeben, an welchem sich die Künstler Hamburg's und Altona's betheiligten.

Frl. Agnes Bury ist von ihrem Ausflug nach Deutschland nach England zurückgekehrt und hat ein elfwöchentliches Gastspiel für Manchester und Liverpool bei der Royal-Italien-Opera unter sehr vortheilhaften Bedingungen abgeschlossen. Am 2ten October trat sie zum ersten Male in Manchester als Elvira in den Puritanern auf, mit demselben bedeutenden Erfolg, wie in London. Sie wurde wiederholt, auch bei offener Scene, gerufen. Carl Formes und Hr. Reichard sind gleichfalls dort engagirt und machten ihr erstes Debüt zu gleicher Zeit in den Puritanern.

Berlioz wird die Reihe der Concerte, die er in der nächsten Saison in Deutschland zu geben beabsichtigt, in Hannover beginnen.

Musikfeste, Aufführungen. Man schreibt uns aus Glogau: Musikdir. L. Meinardus veranstaltete am 19ten d. M. im Theater hierselbst eine Aufführung der „Schöpfung" zum Besten der Ueberschwemmten. Alle Gesangs- und Orchesterkräfte der Stadt wirkten mit. Frl. Auguste Koch sang die beiden Partien des Gabriel und der Eva. Die junge Sängerin ist im Besitz schöner Stimmmittel und hat in der Schule des Prof. Götze gelernt, dieselben vermittelst einer sicheren Tonbildung, reinen Intonation und deutlicher Declamation vortheilhaft zu verwerthen. Der Beifall des hiesigen Publikums begleitet sie nach Leipzig, wohin sie zurückkehrte, um ihre Studien zu vollenden. Frl K. beabsichtigt sich ausschließlich der Concertcarrière zu widmen.

Zum 5ten November wird ein historisches Trauerspiel „Bernhard von Weimar", von einem ungenannten Verfasser, in Weimar zur Aufführung kommen. J. Raff hat dazu eine Ouvertüre (über „Ein' feste Burg ꝛc."), einen großen Marsch und ein Andante maestoso geschrieben.

In Freiberg fand eine musikalische Gedächtnißfeier mit sehr sinnig zusammengestelltem Programm, zur Erinnerung an den verstorbenen Musikdirector Anacker statt. Ein Prolog von Dr. Döring eröffnete das Concert, dann folgte der Chor „Siehe, wir preisen selig" aus „Paulus", hierauf die Eroica, und schließlich die populärste von Anackers größeren Compositionen, sein „Bergmannsgruß".

Neue und neueinstudirte Opern. In Bremen gab man zum Benefiz des dortigen Kapellmeisters Sobolewski zum ersten Male dessen Oper „Der Seher von Khorassan", nach einer Episode aus Lalla Rookh von Thomas Moore vom Componisten selbst bearbeitet. Als Sobolewski noch in Königsberg war, kam die Oper dort schon vor einigen Jahren zur Aufführung.

In Berlin giebt man Gluck's „Orpheus" mit Johanna Wagner als Orphens. Die berühmte Sängerin singt zum ersten Male diese, für ihre Stimme wie für ihre Persönlichkeit ganz geschaffene Rolle auf der Bühne. Im Concertsaal hat sie die Partie des Orpheus schon früher mit außerordentlichem Beifall gesungen.

Ch. Gounod's (des Componisten der „Sapho" und der Chöre in Ponsard's „Ulysses") neueste Oper „die blutige Nonne" kommt noch im Laufe dieses Monats in der Pariser Großen Oper zur Aufführung.

Auszeichnungen, Beförderungen. Gustav Flügel wurde zum correspondirenden Mitglied des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst ernannt.

Meyerbeer wurde nach der ersten Aufführung des Nordsterns in Stuttgart vom dortigen Intendanten v. Gall das Comthurkreuz des Würtemberg'schen Kronenordens überreicht. Er erhält dadurch den Statuten dieses Ordens gemäß den persönlichen Adel.

Musikalische Novitäten. Von Gustav Flügel erschien bei Merseburger in Leipzig Op. 38, drei Clavierstücke. Demnächst erscheinen von demselben: Op. 39, sechs Orgelstücke bei Bietter in Rotterdam und Op. 40, Volkspoesie, Phantasien für Pianoforte, bei Siegel in Leipzig.

Von Henry Litolff erscheint demnächst ein neues Symphonie-Concert für Pianoforte und Orchester. Man bezeichnet dieß Werk als eines seiner bedeutendsten.

Von J. Raff befinden sich ein großes Violoncell-Duo und zwei Phantasiestücke für Pianoforte und Violoncell unter der Presse. Ein Weihnachtsalbum für Pianoforte von demselben, „Schweizerreisen" erscheint bei Schuberth.

Vermischtes.

Carl Gollmick hat eine große romantische Zauberoper von John Barnett „die Sylphe des Gebirgs" aus dem Englischen frei bearbeitet und für deutsche Bühnen eingerichtet. In London hat das Original Sensation erregt.

Kritiſcher Anzeiger.

Kirchenmuſik.

Für Orcheſter.

J. S. Bach, Symphonie für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, Fagott und Orgel, herausgegeben von A. G. Ritter. Partitur. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

In einem kurzen Vorwort bemerkt der Herausgeber: „Das vorliegende Werk führt urſprünglich den Titel: Symphonie vor ein Kirchenſtück. Der gegenwärtiger Ausgabe unterliegende rein praktiſche Zweck bedingte einige Abweichungen vom Original. Nächſt der Andeutungen des Bogenſtrichs für die Violinen und der genaueren Angabe der Vortragszeichen beſtehen ſie in ſehr wenigen und mit möglichſter Schonung vorgenommenen Aenderungen in der Führung der Blasinſtrumente, da der Umfang der heute gebräuchlichen den früheren gegenüber in anderen Grenzen liegt, auch „Taille", wofür am beſten Fagott zu ſubſtituiren erſchien, ganz außer Gebrauch gekommen iſt, ohne durch ein neues Inſtrument völlig erſetzt worden zu ſein. Die Berechtigung zu ſeiner gegenwärtigen Ausgabe — ſollte man darnach fragen wollen — trägt das Werk in ſich ſelbſt." Da die orcheſtralen Mittel, welche zu einer Aufführung dieſer Symphonie nöthig, leicht zu beſchaffen ſind, und die nicht ſchwierige Orgelpartie, zur Herſtellung eines dem Orcheſter entſprechenden Tons, eine Orgel von nur mäßiger Größe bedingt, ſo hoffen und wünſchen wir dem Werke eine möglichſt weite Verbreitung, wozu es neben ſeinem inneren Werthe auch die Eigenſchaft einer größeren Popularität, als dies bei vielen anderen Werken des Meiſters wohl der Fall iſt, in ſich vereinigt.

D. H. E.

Für Singechöre.

C. H. Rudolph, Choralbuch. Freiberg, J. G. Wolf.

Das Choralbuch von Rudolph enthält 130 nach Hiller in Partitur geſetzte Choräle, die Litanei und Reſponſorien. Es iſt zum Gebrauch der Singechöre der Stadtkirchen zu Freiberg und des Seminars daſelbſt beſtimmt. Für den ausſchließlichen Gebrauch dieſes letzteren befinden ſich im Anhange 22 für Männerſtimmen geſetzte Choräle. In der 130 Choräle enthaltenden Partiturausgabe ſind die älteren Schlüſſel benutzt worden. Dieſe theilweiſe und in etwas veränderter Geſtalt gebrachte erneuerte Auflage des Hiller'ſchen Choralbuches dient einem rein localen Zweck, und hat im weiteren Kreiſe nur für Diejenigen ein Intereſſe, welche ſich im Partiturſpiel nach dieſem übrigens ganz trefflich ausgeſtatteten Buche üben wollen.

D. H. E.

Kammer- und Hausmuſik.

Für Pianoforte.

Gerland, Op. 1. Drei Sonaten für das Pianoforte. Caſſel, Luckhardt. à Sonate 1 Thlr.

Mit einem beſonderen Intereſſe erwählten wir unter einer Zahl von Novitäten, die vor uns lag, dieſes Opus 1, das ſich ſo reſpectabel ankündigte, zuerſt aus, um ſeinen geiſtigen Gehalt zu prüfen. Das ernſte Streben, das ſich in dem Erſcheinen eines ſolchen Erſtlingswerkes ankündigt, hatte uns im Voraus auf das Günſtigſte für den Componiſten eingenommen, und wahrlich wir würden jede, ja die geringſte Veranlaſſung, um etwas Anerkennendes über obige Sonaten ſagen zu können, mit Freuden ergriffen haben, wenn ſich beim Leſen derſelben uns die Gelegenheit dazu geboten hätte. Doch alles Suchen nach einem Anknüpfungspunkt der Art blieb fruchtlos. Auf 69 Seiten Notendruck fanden wir keinen Gedanken, bei dem uns nur irgend wie erquicklich zu Muthe geworden wäre. Alles trägt den Stempel der nüchternſten Proſa und Unbedeutendheit. Der Ausbau der breit angelegten Sätze iſt nicht ſelten unklar und bietet Geſchmackloſes in reicher Fülle. Die Behandlung des Inſtrumentes gehört der älteren Periode der Claviermuſik an, und iſt bei ſcheinbarer Einfachheit doch nicht einmal überall praktiſch. Ein Seufzer völlig getäuſchter Hoffnungen entwindet ſich der Bruſt, wenn man das Ende dieſes umfangreichen Op. 1 erreicht hat.

D. H. E.

Bücher, Zeitſchriften.

Joh. Fr. Kayſer, Orpheus. Neue Sammlung Nationallieder aller Völker. Mit hiſtoriſchen und kritiſchen Anmerkungen. Erſte Abtheilung: Ausländiſche Muſik. 1ſtes Heft. Hamburg, in Commiſſion bei W. Jowien.

Ein intereſſantes Werk, das nicht allein dem Muſiker vom Fach, ſondern auch jedem Gebildeten zu empfehlen iſt. Mit wenigen ſcharfen Strichen giebt der Herausgeber im Vorwort kurze hiſtoriſche und ſachliche Bemerkungen über das Volkslied, die von fleißigen und erfolgreichen Studien auf dieſem Felde zeugen, den Liedern ſelbſt geht eine treffende Charakteriſtik der Nationen voraus, denen ſie angehören, wie auch der Urſprung eines jeden einzelnen Geſanges kritiſch beleuchtet iſt. Das vorliegende erſte Heft enthält: Franzöſiſche Muſik (die Marſeillaiſe, Vive Henri quatre, Marlborough s'en va-t-en guerre und Chanson de Roland). — Engliſche, iriſche und ſchottiſche Muſik (Rule Britannia, God save the King, the Fleet, english National-Song von Mackay, the Harp of Tara, the Origin of

the Harp, After the Battle, Aileen Aroon, the Song of Fionnuala und the last Rose of Summer) — und niederländische oder belgische und holländische Musik (holländisches Volkslied). Die übrigen dieser Nation angehörenden Lieder werden in dem nächsten Hefte folgen. Mit Recht hat der Herausgeber nur solche Gesänge in die Sammlung aufgenommen, die den Völkern wirklich eigenthümlich, ihnen weder von Außen noch aus Opern gekommen oder ihnen gar auf höheren Befehl octroyirt worden sind. Diese große Sorgfalt bei der Auswahl der Gesänge im Verein mit den historischen und ethnographischen Notizen verleiht demnach der Sammlung ein mehr als musikalisches Interesse, der Herausgeber hat sich aber mit diesem Werke, dem wir einen erfreulichen Fortgang wünschen, ein namhaftes Verdienst erworben.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Felix Godefroid, Op. 26—31. Six Etudes, Réveries, Romances, Chansons sans paroles pour le Piano. Berlin, Schlesinger. à 15 Sgr., compl. 2½ Thlr.

Modearbeit, geeignet dem Bedürfniß des Dilettanten zu genügen, der bei einiger glücklich errungenen Routine gern täglich ein Stündchen angenehm verklimpert, nicht Lust hat sich mit großen technischen Schwierigkeiten die Laune zu verderben, und der es mit den gewählten Ueberschriften der verschiedenen Pièces nicht so genau nimmt. Die Muse des Hrn. Godefroid erfüllt diesen Zweck vollkommen, und wird daher ihr dankbares Publikum schon finden. D. H. E.

J. Tedesco, Op. 61. Drei deutsche Weisen (3tes Heft) für das Pianoforte übertragen. Hamburg, Jowien. Compl. 1 Thlr. Einzeln: Nr. 1. ¼ Thlr., Nr. 2. ¼ Thlr., Nr. 3. ½ Thlr.

Die drei bekannten Volkslieder: „Heimliche Liebe", „Mein Schatz is a Reiter" und „Rennchen von Tharau" sind hier mit den bei dergleichen Arrangements üblichen Zuthaten versehen und zu kleinen Salonstücken gemacht worden, die zu ihrer Ausführung einen fertigen Pianisten verlangen und gut gespielt zu einer flüchtigen Unterhaltung dienen können.

J. A. Pacher, Op. 20. I. La Blondine. Valses élégantes pour Piano. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

— — —, Op. 20. II. La Brunette. Polka de concert pour Piano. Ebend. 10 Ngr.

— — —, Op. 21. Die Aeolsharfe. Intermezzo für Pianoforte. Ebend. 10 Ngr.

— — —, Op. 22. Gesang der Meermädchen aus Oberon für Pianoforte variirt. Ebend. 10 Ngr.

Die beiden Salontänze sind als solche recht hübsche Unterhaltungsstücke ohne bedeutende Schwierigkeiten. Das Intermezzo verlangt schon einen sehr gewandten Spieler; ist es auch keineswegs dem Inhalte nach bedeutend, so wird es doch gut vorgetragen vermöge der eleganten Fassung von guter Wirkung sein. In Op. 22 hat der Componist das Weber'sche Thema zu einem ansprechenden Unterhaltungsstück benutzt, das ebenfalls mit großer Sauberkeit und Fertigkeit gespielt werden muß. Lobenswerth ist bei diesen sämmtlichen Kleinigkeiten namentlich die elegante Fassung und im Ganzen auch solide Behandlungsart des Instrumentes.

H. Cramer, Op. 98. Douze compositions originales pour Piano. Liv. I. No. 1—6. Liv. II. No. 7—12. Offenbach, André. Jede Lieferung 3 Fl., jede einzelne Nummer 45 Kr.

Diese zwölf Original-Compositionen sind: Etude en Trioles; la Grace, Rondeau élégant; Tarantelle; Scène de Bal, Valse brillante; l'esperance, Air sans paroles; Mazurka; Impromptu (Fisdur); Galopp brillant; Polka caractéristique; la Prière, Ballade; le repos du soir, Pastorale und Sérénade. Es unterscheiden sich diese Musikstücke wenig oder gar nicht von dem, was der fruchtbare Componist bisher geleistet. Ein gewisses technisches Geschick zeigt sich allenthalben, doch neben diesem auch vieles Fade. Gewöhnliche und Leichtfertige, das nur solchen Dilettanten genügen kann, die man fragen kann: „Warum entflieht ihr Euch, wenn Ihr Euch selber nur sucht?"

Fr. His, Op. 5. Caprice-Nocturne pour le Pianoforte. Offenbach, André. 36 Kr.

Ein sehr gewöhnliches Stück, durch das der Componist nur beweist, daß ihm Weber's „Aufforderung zum Tanze" nicht unbekannt ist.

Ad. Schlösser, Op. 5. Sérénade. Chant pour le Piano. Offenbach, André. 36 Kr.

Eine Art Lied ohne Worte, das nicht ganz leicht ist und gut gespielt eine flüchtige Unterhaltung gewähren kann.

J. Kafka, Op. 33. Le Jaloux. Scène romantique pour Piano. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

— —, Op. 34. Rêverie mélancolique pour Piano. Ebend. 15 Ngr.

Wie Op. 33 zu dem Prädicat romantische Scene kommt, haben wir nicht recht fassen können. Dieser Jaloux wird übrigens wohl Niemanden zu irgend welcher Eifersucht Veranlassung geben. Dieses Werk gehört ebenso wie Op. 34 der gewöhnlichsten Salonklimperei an. Das Letztere ist mit dem Portrait des Hrn. Kafka geschmückt und die Welt erfährt dadurch, daß der Componist einen — wahrscheinlich schwarzen — Schnurrbart trägt.

J. Rosenhain, Op. 52. Trois Mazurkas pour le Piano. Wien, Mechetti. 20 Ngr.

Drei ansprechende Salontänze mit Eleganz geschrieben und auch Spielern mit weniger bedeutender Fertigkeit zugänglich.

Wilh. Speidel, Op. 5. Bilder aus dem Hochlande. 2tes Heft. Sechs charakteristische Clavierstücke. Leipzig, Peters. Compl. 1 Thlr.

Der Componist giebt in diesem Werkchen ansprechende kleine Tonstücke, die von einem tüchtigen Pianisten vorgetragen von guter, wenn auch nur sehr flüchtiger Wirkung sein werden. Die Motive, an sich keineswegs hoch bedeutend, werden gehoben durch eine geschickte, doch ebenfalls nichts Hervorstechendes verrathende Behandlung des Instrumentes. Die Technik bietet nicht wenig Schwierigkeiten dar; ob der Spieler aber durch den Inhalt für die bei der Ausführung aufzuwendenden Mühe entschädigt wird, möchten wir bezweifeln. Die sechs „charakteristischen" Stücke heißen: „Morgenwanderung", „Waldesrauschen", „Auf der Alme", „Nächtige Wasserfahrt", „Der Maibaum" und „Am Bergstrom".

C. Evers, Op. 47. Six Poésies pour Piano. Leipzig, Kistner. Nr. 1—3, 4 u. 6. à 10 Ngr., Nr. 5. 15 Ngr.

— —, Op. 49. La Coquette. Pièce de salon pour Piano. Ebend. 12½ Ngr.

Die sechs Poesien sind sehr hübsche kleine Salonstücke von mäßiger Schwierigkeit, bei denen sich jedoch hin und wieder der Einfluß der modernen italienischen Operncomponisten und auch der Meyerbeer's geltend macht. Op. 49 ist eine artige Kleinigkeit im Polka-Rhythmus; auch diese ist für einen einigermaßen gebildeten Pianisten leicht ausführbar.

C. Evers, Op. 61. Elegie am Grabe Felix Mendelssohn-Bartholdy's für das Pianoforte. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.

Ein empfundenes, sehr melodiöses und ohne großen Mittelaufwand und daher leicht ausführbares Musikstück, das auch zur Unterhaltung und Uebung für schon weiter vorgeschrittene Schüler zu empfehlen ist.

M. Siering, Op. 5. La Poste. Etude pour Piano. Leipzig, Whistling. 10 Ngr.

Ein gefälliges, geschickt gearbeitetes und nicht ganz leichtes Salonstück, das Clavier spielenden Dilettanten willkommen sein wird.

Nathalie Wickerhauser, Op. 2. Scherzo pour Piano. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

— — — —, Op. 3. Danse des Fées. Caprice pour Piano. Ebend. 8 Ngr.

In dem Scherzo ist mit sehr vielen Noten im $^{12}/_{8}$ Tact nicht allzu viel gesagt, und namentlich steht der Inhalt mit den Anforderungen an die Technik des Spielers in keinem Verhältniß. Wer aber mit vieler Mühe und großem Mittelaufwand nicht mehr als flüchtige Unterhaltung erreichen will, wird durch dieses Musikstück sich befriedigt fühlen. In Op. 3 tanzen die Feen Polka — doch es ist ja möglich, daß der fashion gewordene böhmische Bauerntanz auch in Oberon's Reich Eingang gefunden hat.

Gust. Satter, Mazourka de Concert pour Piano Wien, Mechetti. 15 Ngr.

— — —, Valse, Etude et Marche pour le Piano. Ebend.

Die Concert-Mazurka unterscheidet sich von andern Tänzen gewöhnlichen Schlages nur dadurch, daß sie gespreizter auftritt. Der Walzer, die Etüde und der Marsch sind Salonklimpereien, wie es deren bereits mehr als zu viele giebt.

W. Plachy, Op. 100. Méloraina. Suite de mélodies agréables et gracieuses pour le Piano. Wien, Mechetti. Cah. 11 u. 12. à 30 Kr. C.M.

— —, Op. 108. Trois Romances favoris transcrits pour Piano seul. Ebend. 10 Ngr.

Wir haben bereits früher beim Erscheinen der ersten Hefte Gelegenheit gehabt, uns über die hübsche Sammlung Méloraina in der Weise anerkennend auszusprechen, als das hier Gegebene bei der nicht schwierigen und sehr geschickten Behandlung des Instrumentes schon weiter fortgeschrittenen Schülern oder überhaupt Clavier spielenden Dilettanten mit mäßiger Fertigkeit eine angenehme und nützliche Unterhaltung gewähren kann. Auch vorliegende beide Hefte sind zu diesem Zweck zu empfehlen. Auch Op. 108 ist in leichterer Schreibart gehalten und auf flüchtige Unterhaltung berechnet. Es enthält Uebertragungen der Romanzen: Mon âme à Dieu, mon coeur à toi! und Les oiseaux de Notre Dame von Clapisson und L'ange déchu von Ad. Vogel.

L. Fritsch, Op. 1. Deux Idylles pour Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Ngr.

Die beiden Idyllen sind sehr hübsche, mit großer Anspruchslosigkeit auftretende Salonstücke von mäßiger Schwierigkeit, und daher auch für den Unterricht bei weiter vorgeschrittenen Schülern brauchbar. Der Componist zeigt eine ehrenwerthe Kunstgesinnung, Talent und eine nicht unbedeutende Gewandtheit bei Handhabung der Mittel in diesem Op. 1. Die hier angeschlagene solide Richtung weiter verfolgend wird L. Fritsch voraussichtlich noch manches Tüchtige und Beachtenswerthe liefern können.

Constantin Decker, Op. 29. Valse mélancolique suivie de deux Mazourkas pour le Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

— — —, Op. 30. Cinq Morceaux de Salon pour le Piano. Ebend. 1 Thlr.

— — —, Op. 31. Andante expressivo (Leb' wohl) et Allegro appassionato pour Piano. Ebend. 15 Sgr.

Es gehören diese Compositionen zu der besseren Unterhaltungsmusik, sie stehen höher als das, was man gewöhnlich unter dieser Bezeichnung versteht. Die Gedanken sind sehr

hübsch und gesund, die Technik ist solid und nicht mit überflüssigen und halsbrechenden Schwierigkeiten überhäuft. Das hervorragendste dieser Werke ist Op. 31, es zeigt sich hier besonders ein productives Talent und ein ehrenwerthes ernstes Streben. Die beiden anderen sind mehr in dem leichten und eleganten Salongenre gehalten.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. Merseburger in Leipzig.

Brunner, C. T., Opernperlen, 12 kleine Phantasien üb. beliebte Operuthema's f. d. Pianof. im leichten gefälligen Stil comp. Op. 276. 2 Hefte à 15 Sgr.
1. Heft: Weisse Dame. Martha. Oberon. Barbier v. Sev. Nachtwandlerin. Tochter des Regiments.
2. Heft: Nachtlager v. Gran. Hugenotten. Czaar u. Zimmermann. Don Juan. Lucia. Stradella.

Flügel, Gust., Leichte, instructive Klaviervariationen mit Fingersatz über das Volkslied: „Zu Strassburg auf der Schanz", als Vorstufe zu Händel's, Mozart's und Haydn's leichten Klavierwerken. Op. 37. 10 Sgr.

———, Drei Klavierstücke. Op. 38. 2 Hefte.
1. Heft (15 Sgr.): Frage und Antwort. Dithyrambe.
2. Heft (10 Sgr.): Vorwärts!

Otto, Julius, Sechs Quartetten für Männerstimmen, der Liedertafel zu Braunschweig gewidmet. Op. 107. 2 Hefte. Preis jedes Heftes: Part. u. Stimmen, 1 Thlr. Stimmen apart, 20 Sgr.
1. Heft: Brüder, trinkt, küsst, singt! Liebesbotschaft. *Qui dormit non peccat.*
2. Heft: Es rauscht dem Jägersmann der Wald. Was willst du denn so sehr verzagen? Das Lied vom Liede.

Schmitt, Dr. Aloys, Kinderlieder mit Klavierbegleitung, herausgegeben von *Ben. Widmann*. 2 Hefte à 15 Sgr.

Schulz, Joseph, Klänge aus den Tyroler Alpen. 3 Pièçen im Ländlerstyl für das Pianoforte. Op. 32. 10 Sgr.

In *G. W. Körner's* Verlag in Erfurt erschien:

Körner, G. W., Evangelisches Kirchen-Präludienbuch zu jedem Choralbuche. Heft 1. à 3 Sgr.

Gediegener Inhalt, schöne Ausstattung und der höchst billige Preis machen das Unternehmen sehr empfehlenswerth.

Im Verlage von *Joh. Aug. Böhme* in Hamburg sind erschienen:

Neueste Compositionen für das Piano von
Ign. Tedesco.

Op. 65. Le Carillon (Das Glockenspiel). Etude de Concert. 25 Ngr.
„ 66. Espoir du retour. 4e Impromptu. 17½ Ngr.
„ 68. Chant du printemps. 17½ Ngr.

Früher erschienen von demselben Componisten:

Op. 40. Seconde gr. Valse. 20 Ngr.
„ 41. Nach dem Sturm. Drei Characterstücke. 22½ Ngr.
„ 42. Salut a ma patrie. Second Air bohème varié. 20 Ngr.
„ 49. Deutsche Weisen, übertragen. No. 1. Lebewohl, 12½ Ngr. No. 2. Untreue, 12½ Ngr. No. 3. Abschied, 15 Ngr.
„ 62. Troisième gr. Valse brill. 20 Ngr.
„ 63. Solitude. 3e Nocturne. 12½ Ngr.
„ 64. L'Ondine. Pièce caracteristique. 15 Ngr.

Bei *Adolph Brauer* in Dresden ist erschienen (Leipzig bei *C. F. Leede*):

Beethoven's Symphonien
nach ihrem idealen Gehalt, mit Rücksicht
auf
Haydn's und Mozart's Symphonien.
Von
einem Kunstfreunde.
8. geh. Preis: 8 Ngr.

Bei *Fr. Hofmeister* in Leipzig erscheinen binnen Kurzem:

Rubinstein, A., Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle in F.
— —, Second Trio p. do. in G-moll.
— —, Trois Morceaux pour Piano: Barcarolle, Berceuse, Sérénade.

Der Unterzeichnete ist jetzt von Dresden nach Berlin übergesiedelt und wohnt in der Karlsstrasse, Nro. 29.

Ferdinand Sieber.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Schuberth u. Comp., Verlag in Hamburg u. New-York.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 19.** Den 3. November 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: Joh. J. H. Verhulst, Op. 46. — Briefe aus Frankfurt a. M. (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Concertmusik.

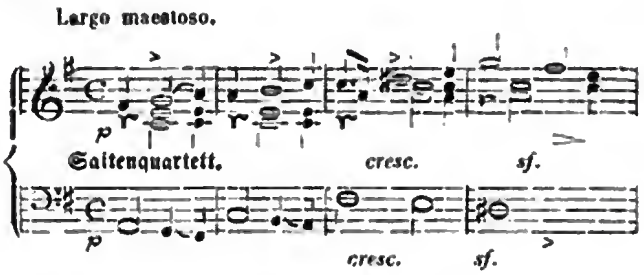
Symphonien.

Joh. J. H. Verhulst, Op. 46. Symphonie für grosses Orchester. Mit dem von dem niederländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst ausgestellten Preise gekrönt. — Mainz, Schott. Partitur. Ohne Preisangabe.

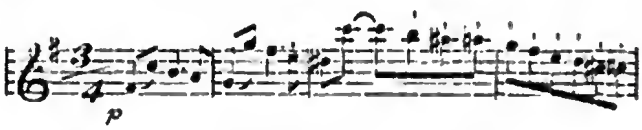
Mehr und mehr entwickelt sich das musikalische Leben in den Niederlanden und scheint dem früheren Glanze nachstreben zu wollen. Als ein wesentliches Förderungsmittel ist der „niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst" zu betrachten. Welche Bedeutung er in der neueren Zeit gewonnen, ist bereits in früheren Nummern dieser Bl. ausführlich besprochen worden. Daß er für die Zukunft noch viele herrliche Früchte zur Reife bringen werde, läßt sich aus dem Aufschwung, den er seit mehreren Jahren genommen, mit ziemlicher Gewißheit schon jetzt prognosticiren. Das Streben, welches er an den Tag legt, ist nur dem Edlen und Hohen in der Kunst zugewandt, und mit bedeutenden Opfern weiß er die einheimischen Talente zu pflegen und ihnen Gelegenheit zu geben zu tieferer musikalischer Ausbildung. Vorzugsweise ist es die deutsche Musik, die in diesem uns stammverwandten Lande gepflegt wird, und diejenigen, welche an der Spitze des musikalischen Lebens dort stehen, haben meist in Deutschland ihre Studien gemacht und suchen den Sinn für deutsche Musik mehr und mehr in ihrem Vaterlande zu wecken und zu beleben. Hat doch bei den neulich abgehaltenen Musikfest in Rotterdam wiederum die deutsche Kunst einen neuen Triumph gefeiert, und derjenige, welcher bei diesem Feste mit der musikalischen Oberleitung betraut war, hat in Deutschland seine musikalische Ausbildung erhalten, Verhulst. Dieser ist es auch, welcher deutscher Musik in seinem Vaterlande immer größere Geltung zu verschaffen sucht, wenn er dabei bis jetzt wenigstens auch nur einseitig verfahren ist, indem er die Schöpfungen der Neuzeit davon ausschließt und nur derjenigen Richtung huldigt, welcher er selbst angehört in seinen Compositionen. — Verhulst hat, seit er aus Deutschland in seine Heimath zurückgekehrt, hinsichtlich der Composition eine große Thätigkeit entwickelt und

manches Werk geſchaffen, welches ihn beſonders in ſeinem Vaterlande zu muſikaliſchem Ruf gebracht hat. Seine Natur iſt geſund und rüſtig und hält ihn von krankhaften Extravaganzen fern. Obſchon es ſeiner muſikaliſchen Erfindungskraft an Genieblitzen und bedeutenden Höhepunkten, an Schwere der Gedanken und ergreifender Tiefe der Empfindung mangelt, ſo trägt er doch einen reichen Quell lebensfriſcher Muſik in ſich. Am Hervorſtechendſten möchte uns Verhulſt in ſeinen Liedern erſcheinen, in denen der Niederländer in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit ſich kundgiebt. Die Richtung welche er in Leipzig durch Mendelsſohn erhalten, hat er mit einer gewiſſen Pietät weiter fortgebildet, und wenn er auch nicht als ein Nachahmer Mendelsſohn's betrachtet werden darf, ſo kann er ſich doch nicht völlig des Einfluſſes entſchlagen, den die Werke deſſelben auf ihn geäußert. Schumann'ſche Einflüſſe machen ſich nur wenig bemerkbar. Vorzugsweiſe tritt uns in ſeinen geiſtlichen und Inſtrumental-Compoſitionen die Mendelsſohn'ſche Art entgegen. Das vorliegende Werk, die von dem niederländiſchen Vereine mit dem Preiſe gekrönte Symphonie iſt mehr als das Erzeugniß tieferer, den Componiſten ehrender Studien zu betrachten, als hervorgegangen aus großartiger und genievoller Conception. Die Motive darin, der eigentliche Kern des Werkes, treten nicht mit ſpecifiſcher Bedeutſamkeit hervor, ſie wiſſen zwar unſer Intereſſe rege zu halten, ergreifen uns aber nicht mit zündender Kraft, ihre Accente ſchlagen nicht tief genug ein; aber ihr Ausdruck iſt edel, ihr allgemeiner Charakter ſymphoniſch gehalten. Der Anlage des Ganzen ſieht man eine Idee zum Grunde liegen, ein einendes Band, das der Componiſt in den vier Sätzen feſtzuhalten gewußt hat. In der Ausführung der Gedanken, der techniſchen Verarbeitung derſelben zeigt ſich, daß der Componiſt die Meiſterwerke dieſer Gattung mit Erfolg ſtudirt hat; er wandelt in dieſer Hinſicht ganz auf denſelben Bahnen, auf denen die Meiſter der Epigonen-Periode gewandelt ſind. Von dem, was in neueſter Zeit von einzelnen hervorragenden Größen für dieſe Art Muſik angebahnt worden, finden wir keine andeutenden Spuren, wie denn überhaupt die muſikaliſche Natur des Componiſten bis jetzt nur nach der Seite der Tradition hin thätig geweſen, in Form und Inhalt die reformirenden Beſtrebungen der Neuzeit ihn unberührt gelaſſen haben. Gleichwohl iſt die vorliegende Symphonie von ihm ein Werk, das auf Achtung Anſprüche machen kann und ſich Anerkennung erringen wird, wenn es auch nicht zündende und nachhaltige Wirkung bei den Hörern zu erzeugen vermag.

Die Symphonie beginnt mit einer Einleitung, Largo maestoso, E-Moll, die ein ſchmerzliches Ringen ausſpricht und den erſten Satz aus ſich entwickelt. Still und düſter hebt ſie an und erſcheint in ihrem Beginne bedeutſam,

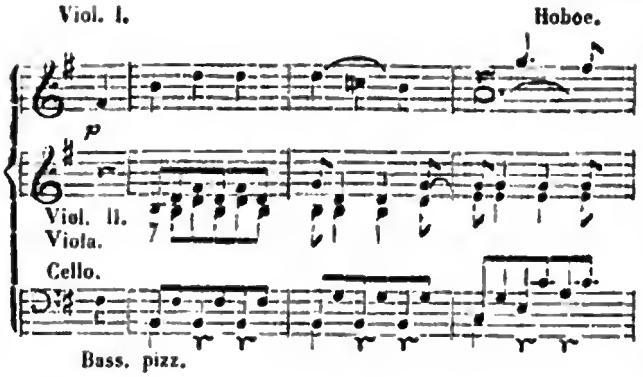


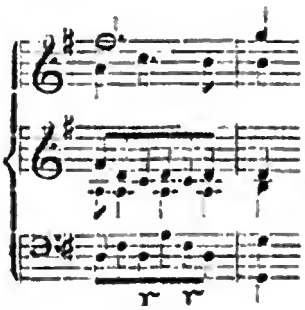
was ſich in den nachfolgenden Tacten noch ſteigert durch den Hinzutritt der Blasinſtrumente, bis im 21ſten Tacte die Hoboe unter Triolenbegleitung des Streichquartetts ein Motiv vorträgt, das uns einen beſchaulichen Rückblick auf eine ſchöne Vergangenheit, obwohl nicht in hervortretender Eigenthümlichkeit, veranſchaulicht, den ein ſchmerzvolles Drängen wieder unterbricht, bis ſich aus ihm der erſte Satz, Allegro agitato, emporarbeitet und mit accentuirtem Charakter ſich ankündigt



Im Allgemeinen erinnert er in den erſten Tacten an den Anfang des erſten Satzes der Schumann'ſchen C-Dur Symphonie, doch tritt der Schumann'ſche mit größerer Prägnanz und ſtärkerem Zuge auf. Als eigentliches Motiv des Satzes erſcheint obiger Gedanke jedoch nicht, ſondern er kündigt gleichſam nur den Charakter des Satzes in allgemeinen Umriſſen an, er führt uns nur ein und läßt uns deutlich erkennen, daß der Componiſt in heroiſcher Weiſe ſeinen Vorwurf ausführen will. Dieß iſt ihm auch gelungen; denn das Thema, welches im 21ſten Tacte (vom „l'istesso tempo" angerechnet) auftritt, äußert ſich energiſch,

obſchon in dieſem Gedanken nichts beſonders Neues und Bedeutendes ſich ankündigt, ſondern nur ein leidenſchaftliches Element ohne ſpecifiſche Eigenthümlichkeit ſich ausſpricht. Das zweite Hauptmotiv iſt folgendes:

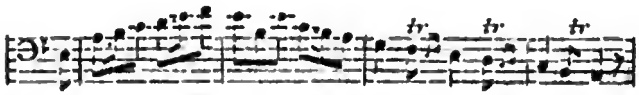




u. ſ. w., es iſt zwar nicht überaus bedeutungsvoll und von electriſirender Strömung, weil ſein Charakter zu pathologiſch iſt, doch günſtig für Durchführung und Verarbeitung. Und in dieſer Hinſicht verdient dieſer erſte Satz vorzügliches Lob. Die beiden Motive ſind äußerſt günſtig für ihre Wirkung verwendet; ſie durchdringen einander und wirken durch ihre geſchickte und vollgültige Ineinanderwebung mehr als durch ihren gedanklichen Inhalt. Was die Inſtrumentirung betrifft, ſo zeigt ſich auch von dieſer Seite der Componiſt in einem vortheilhaften Lichte. Ausgenommen da, wo die Leidenſchaft mit ihren Accenten heftig einſchlägt, finden wir überall das Maßvolle. Es trägt dieſer Satz durchaus den Stempel muſikaliſcher Gediegenheit und echt künſtleriſcher Arbeit in ſich und erhält durch ſeine kunſtvolle thematiſche Ausführung einen eigenthümlichen Schwung, der unſer Intereſſe lebhaft in Anſpruch zu nehmen weiß.

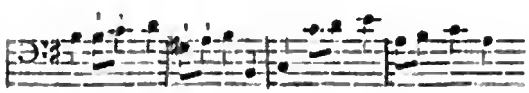
Der zweite Satz, Andante (C-Dur) athmet eine friſche, wohlthuende Lieblichkeit und Unſchuld, ſeine einfache, ſinnige Melodie ſpricht in rührenden Tönen zu uns und erzählt von jenem ſeligen Stilleben, wornach ſich unſere Seele nach überſtandenen Lebensſtürmen oft träumeriſch ſehnt. Die Hoboe trägt in Begleitung von Flöten, Clarinetten, Fagott, Hörnern und dem Streichquartett nach zwei Einleitungstacten das erſte Motiv vor,

das hierauf von den übrigen Inſtrumenten wechſelsweiſe übernommen wird und in ſchöner harmoniſcher Verſchmelzung mit zarten entſprechenden Begleitungsfiguren erſcheint. Hieran reiht ſich das zweite Motiv, das von den Bäſſen, (pizzic.) den Violen und den Fagotts eingeführt wird, wozu die Clarinetten und die Hörner in Sechszehntheilen und die beiden Violinen bald pizzic., bald arco begleiten;



es liegt etwas Drolliges in dieſem Thema, das zu dem erſten Motiv ſeinen vorſtechenden Gegenſatz bildet. Der Componiſt ſchrieb die Bemerkung dazu, „mit Humor"; es ſtreift aber vielmehr an das Komiſche und Drollige; für den Humor iſt es zu derb, und zu ſchwerfällig einherſchreitend. Man erkennt darin in deutlichen Zügen die niederländiſche Natur. Hinſichtlich der Inſtrumentirung bietet dieſer Satz viele Schönheiten und pikante Wendungen.

Das Scherzo nimmt ſeinen Anknüpfungspunkt theils aus dem zweiten Motiv des Andante, theils wurzelt es im erſten Satz. Dort (Satz I) finden wir S. 31 der Partitur die Figur in den Bäſſen, die auch andere Inſtrumente ſpäter aufnehmen,

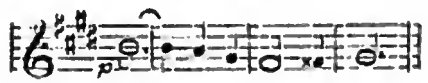


u. ſ. w.

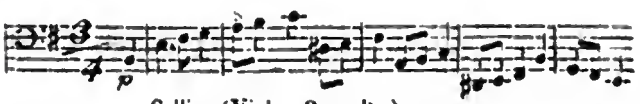
auch der Gang

u. ſ. w.

zeigt Verwandtſchaft mit dem zweiten Hauptmotiv des erſten Satzes. Der Grundgedanke des ganzen Scherzo, der ſich auch über das andere Thema in der zweiten Hälfte deſſelben



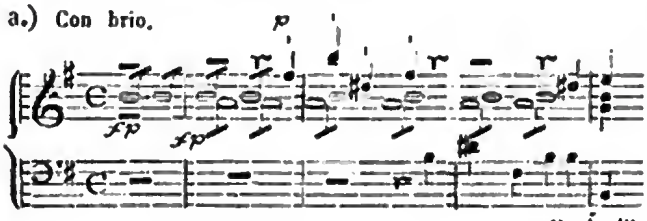
hinzieht, iſt folgender:



Die Ausführung und Verarbeitung läßt nichts zu wünschen übrig; auch hinsichtlich der Instrumentirung sind die Farben in feinen, charakteristischen Tinten aufgetragen; nur fehlt der eigentliche Humor darin, es läßt sich hin und wieder mehr eine gewisse Derbheit bemerken, statt desjenigen esprit, der der Romantik des Scherzo eigenthümlich ist. Allein der geistige Zusammenhang mit den beiden ersten Sätzen, das Herauswachsen aus ihnen zu einem selbstständigen, obwohl in ihnen wurzelnden Gebilde zeigt uns den Componisten als Künstler, der sich nicht damit begnügt, lose und locker aneinander zu fügen, was nicht unmittelbar und nach seinem geistigen Wesen nothwendig zusammengehört.

Der vierte Satz nimmt unser Interesse sehr lebhaft in Anspruch. Er zeichnet sich durch Frische und Natürlichkeit aus; in den Motiven pulsirt ein Leben, das uns in seinem fröhlichen Zuge mit sich fortreißt. Das Ganze ist so recht aus einem Gusse entstanden und athmet allenthalben Schwung und Begeisterung. Die Gedanken sind sämmtlich von orchestral-symphonischer Breite und Ausgiebigkeit, sie durchdringen einander und gewähren uns in ihrer Vereinigung und kunstvollen Verschlingung ein schönes Bild geistdurchdrungener Fröhlichkeit, die sich in allen Graden bis zur ungebundenen Ausgelassenheit geltend zu machen weiß. Ihr Anfang reißt uns gleich in medias res; das Streichquartett beginnt allein,

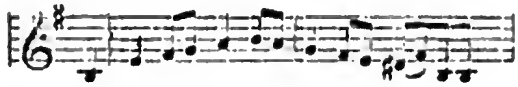
a.) Con brio.



u. s. w.

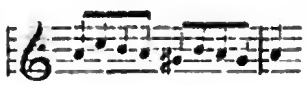
woran sich gleich ein anderes Motiv reiht,

b.)



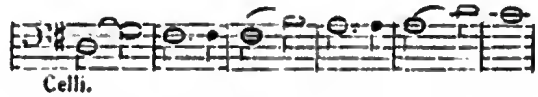
welches in Verbindung mit der Figur:

c.)



und dem zweiten Hauptmotiv:

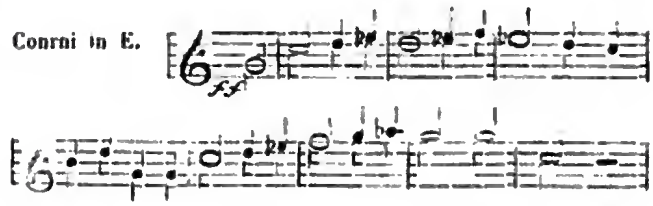
d.)



Celli.

den Kern des Satzes bildet. Die thematische Kunst des Componisten hat hieraus ein Stück zu bilden verstanden, welches die günstigste Wirkung auf den Hörer hervorbringen wird, die eine interessante Instrumentation noch erhöht. Das Motiv b) erhält S. 201 eine neue schwungvolle Bedeutung, indem es von den Hörnern unter Staccato-Begleitung der Flöten, Hoboen, Clarinetten und Fagotte in der Vergrößerung (per augmentationem) vorgetragen wird,

Corni in E.



was die Violen in der Dominante aufnehmen. Eine ausgedehntere Anwendung erhält das Motiv d) S. 206 (E-Dur) auf einem Orgelpunkt, der von imposanter Wirkung ist. Schlagend sind auch die beiden Fermaten in l) S. 222. Trotz der kunstvollen Verarbeitung der Gedanken ist doch Alles so klar und durchsichtig, so einfach und natürlich, daß dieser Satz wohl durch eben diese Vorzüge und die Frische seiner Gedanken am schlagendsten bei dem Hörer durchdringen wird. Wenn nun auch keine neue Bahnen hinsichtlich der Form und des Inhaltes der Componist betreten hat, so kann doch diese Symphonie als ein tüchtiges Stück geistiger Arbeit die Anerkennung beanspruchen, die es sicherlich auch bei dem Musiker wie bei dem Laien finden wird.

Emanuel Klitzsch.

Briefe aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Die wesentlichsten Veränderungen im Orchester sind, daß unser erster Flötist Herbold nach kurzer Pensionirung gestorben, der junge Zigold (ein kleiner Drouet) an seine Stelle getreten, und Aloys Baldenecker (ein Neffe unseres ebenfalls pensionirten Chordirectors Nicolaus Baldenecker) nach Wiesbaden als erster Geiger, und wenn ich nicht irre als zweiter Musikdirector oder Concertmeister übersiedelt ist. Ein jedenfalls herber Verlust für das erste Pult.

So weit, was sich seit meinem letzten Bericht geändert haben mag. Welche Stützsäulen unsere Anschütz, Hoffmann, Dettmer und Auerbach der hiesigen Oper sind, und endlich was Hassel (abgesehen von

ſeinen Engländern und Hampelmanns u. ſ. w. im Schauſpiel) in ſeinen chargirten Opern-Charakteren z. B. Schloſſer Babtiſte, Signor Aſtucio, Doctor Bartholo u. ſ. w. iſt, ſind der Welt bekannte Dinge.

Von Novitäten weiß ich Ihnen nichts mitzutheilen, als daß, durch die Theilnahme die Lohengrin, namentlich aber Tannhäuſer hier erwecken, von der Inſcenirung des fliegenden Holländers die Rede iſt, und „Die Weiber von Weinsberg" von G. Schmidt und die neueſte Oper von dem thätigen Herzog von Coburg auf dem Ambos liegen.

Zu Göthe's „Fauſt" und ſelbſt zu Schiller's didaktiſchem Gedicht „Die Glocke" haben wir auch die Muſik von Radziwill und Lindpaintner gehabt. Mögen die Leute auch noch ſo entzückt thun, oder es auch wirklich ſein; ich bin mit dieſer Zudringlichkeit der Frau Muſica durchaus nicht einverſtanden, weil ſie in den meiſten Fällen mehr ſtört, unterbricht und aufhält, als fördert und den Geiſt des Dichters hebt, weil ſie das Wort mehr verſchlingt als unterſtützt und commentirt. Selbſt im Struenſee ſtört ſie häufig, trotz ihres combinirten und complicirten Werthes. Die Muſik zu Egmont und zum Sommernachtstraum? à la bonne heure! Da wird ſie zu einem vollſtändigen Integral. Da wächſt ſie gleichſam aus dem Fleiſche der Dichtung heraus. Am allerläſtigſten wird ſie in Schillers Glocke, und ich glaube ich müßte der Schwätzerin immer auf's Maul ſchlagen und ihr zurufen „ei ſo ſchweige doch einmal ſtill!" Iſt hier die Muſik gut, ſo zieht ſie die Aufmerkſamkeit vom Text ab, iſt ſie es nicht, ſo wird ſie überflüſſig. Und ſoll denn dem Beſchauer gar keine Zeit gelaſſen werden zum Nachdenken und Nachempfinden? Muß, wie bei der Oper, ein Eindruck den andern verwiſchen und verſchlingen? Hat Schiller's Wort ſeine That und Bedeutung verloren, daß es eines Commentars bedarf? Beethoven würde ſich im Grabe herum drehen, wenn man das Verhältniß umkehrte und die Univerſalſprache ſeiner Symphonien durch Worte verdollmetſchen wollte, die zu ſagen ſchienen: „das ſoll ein Hirtenfeſt ſein", oder „ſo ſtirbt ein Held" u. ſ. w. Göthe's Fauſt nun gar iſt eine halbe Oper geworden und dazu noch mit getheiltem Styl. Selbſt der Geiſt ſingt. Wenn ſich aber die Muſik in den Geiſt mengt, ſo muß auch Geiſt in der Muſik ſein. Mein Gott! haben wir denn nicht Opern? haben wir nicht den Spohr'ſchen Fauſt, und beſitzen wir nicht Romberg's Glocke? Haben wir nicht überhaupt der Muſik ſchon mehr als zu viel? und verliert die eigentliche Oper dadurch nicht ihren Werth? Fauſt ſagt im erſten Act: „Welch ein Schauſpiel!" Das iſt falſch. Er ſollte ſagen „welch ein pasticcio von Gedanken, Chören, Lieder, Entr'acts und Tableaux iſt das?!" Und dazu .... ſolche Oſtergeſänge würden mich wenigſtens nicht abgehalten haben den Giftbecher zu leeren. Es mag ſein, daß die Verſinnlichung der Hauptmomente des Schiller'ſchen Gedichtes durch lebende Tableaux einen eigenen Reiz ausübt. Auch mich hat die Zuſammenſtellung ſo vieler Künſte und Kräfte ſinnlich angeregt. Aber lieber ſitze ich doch daheim auf dem einſamen Sopha, verſenke und erhebe meine Gedanken ohne äußeren Flitter in meine Dichtung. Geht das Ding ſo fort, ſo werden wir bald kein ſelbſtſtändiges Schauſpiel, ſelbſt kein reines Gedicht mehr haben! Deshalb suum quique!

Unſere Concert-Saiſon hat auch bereits begonnen ihre tauſend Gelenke zu regen, und die Luft wird immer ſchwüler. Den Anfang machte die ganz famoſe Pianiſtin Arabella Goddard aus London, die in einer Eliaſon'ſchen Matinée Beethoven, Mendelsſohn und Bach mit einer Sicherheit und Ruhe vortrug, die weit über ihr Alter gehen, denn das ſchöne Kind mit ſeinen geiſtvollen ſinnigen Augen mag kaum 17 Jahre zählen. Ohne ſich ſelbſt im geringſten zu bewegen, erregt ſie doch gewaltig durch ihr Spiel, und wer ſie nicht ſieht, glaubt das Schifflein ihres Vortrags auf brauſendem Meere. Fürwahr eine ſeltene Erſcheinung. Wohl im Beſitze von favoriſirten Salon-Stücken und manchem Cheval de Bataille (und ſie ſpielt alles auswendig) blieb ſie doch ihrer claſſiſchen Richtung getreu. Sie erkannte ſogleich ihre Umgebung, denn im Salon Eliaſon's verſammelt ſich immer eine muſikaliſche Elite. Eine andere Künſtlererſcheinung im Vergleich mit dieſer von der heterogenſten Art hat mich im Hauſe Mozart bei Carl André in der Perſon des Breslauer Organiſten Hrn. Adolph Heſſe höchlichſt überraſcht. Eine ältliche coloſſale Geſtalt gleichſam aus den Zeiten Händel's und Jomelli's mit der Fauſt eines Götz von Berlichingen. Er ſpielte Chopin und ſich ſelbſt mit Fingern wovon einer faſt zwei Taſten deckte, und dennoch mit einer Eleganz, Präciſion und Fertigkeit, die alle Zuhörer in Erſtaunen ſetzte. Namentlich brillant war ſeine linke Hand die wie eine Locomotive über die Taſten rauſchte. Das iſt der Zauber der Schule und des Geiſtes.

Unſer junges Deutſchland der Muſik hat ſo eben einen Verluſt in der Perſon des Hrn. Eduard Hecht erlitten, den ich trotz ſeiner Jugend ſchon unter die Adepten zähle, denn da iſt reine Urſprünglichkeit. Er hat ſich hier beſonders dadurch ausgezeichnet, daß er — nie Concerte gab, aber nichts deſtoweniger durch ſein Spiel in Privatzirkeln ſein ernſtes und ſolides Streben bekundete. Ob er in Mancheſter den Blüthenſtaub des holdſeligen Clavierpräceptoriats abſchütteln will, oder was ſonſt ſeine Pläne ſein mögen, iſt mir nicht be-

kannt. So viel aber ist gewiß, daß er nicht feiern wird, und wir bald von ihm hören weeden. Drei Salon-Pièeen (und wer schriebe die jetzt nicht!) die so eben bei Schott in Mainz erschienen sind, empfehle ich dem Kriteeium Ihres Blattes. Einen guten Zuwachs an ernster Doetrin haben wir in dee Person des Hrn. Joseph Kunkel erhalten, welcher kürzlich einen Cyelus in Compositions- und Harmonielehre eröffnet hat. Sein so eben bei Göpel in Stuttgart erschieneues Werk „Sammlung auserwählter vieestimmiger Gesänge für Männerstimmen" (wohl gegen 200 guter älteeee und neuer Lieder) verdient Lob und Beachtung. Nicht minder liegt ein bei Körner in Leipzig erschieuenes Büchlein „Liederquelle" vor mir, das mie viel Vergnügen macht. Es sind 25 von Carl Enslin (einem hiesigen Schulmanne) gedichtete Liedee füe die Jugend mit ein-, zwei- und dreistimmigen Original Compositionen meistens von Feankfurter Componisten gefertigt. Das Ganze ist geordnet und herausgegeben von Benedict Widmann. Spätere Hefte sollen folgen. Vielleicht bespricht es einer Ihrer Berichteestatter?

Gegenwärtig gastirt die Sängerin Leisinger-Würst vom Hoftheater zu Braunschweig, und wie es heißt auf Engagement. Sie trat bis jetzt als Lucrezia, Recha und Fidelio auf, und zwar in lauter Rollen unserer Anschütz, woraus hervorgeht, daß diese beiden Damen mit einander concurriren und alterniren werden. Wenn das aber glatt abläuft will ich's loben. In Frau Leisinger vereinigen sich so viele gute Eigenschaften, daß sie schon in dieser Beziehung eine seltene Erscheinung ist. Vor allen Dingen ist sie eine schöne junge Frau mit runden Formen und einem Diapason von zwei vollen Octaven und darüber. Sie ist dramatische Sängerin und weiß jedem Ton und jedem Worte durch Spiel und Mimik Geltung zu verschaffen. Sie spielt mit Leidenschaft und Geist, und doch ist jede Bewegung dabei berechnet. Es ist ein seltener Complex in ihr von Talent und raffinirter Kunst. Sie will den Effect und bringt ihn auch hervoe. Im Bewußtsein dieser Vorzüge thut sie daher des Guten auch wohl zu viel. In Bezug auf Wohllaut der Stimme, auf Intensität und künstlerisches Maaß, wie überhaupt auf eine Gesangeskunst, die des Scenenschmuckes nicht bedarf um zu glänzen, mit einem Wort: in Bezug auf die Harmonie des Ganzen steht sie unserer Anschütz bei weitem nach. In den beiden ersten Rollen machte sie große Groberungen; in der Letzten erlaubte sie sich tadelnswerthe Freiheiten gegen den Genius Beethoven's, und fehlte ihr auch Ausdauer und durchgehens reine Intonation. Sie konnte trotz ihrer glänzenden Momente in dieser Rolle dem tiefern Beschauer nicht genügen.

So weit was sich in nuce und ohne Schminke über einen so delieaten Punkt sagen läßt. Eigentlich bedürfen wir einer Coloratur-Sängerin à grau casco, bedürfen Königinnen der Nächte und Prinzessinnen im Glanz der Sonne, bedürfen Winter'sche Elviren und Mozart'sche Constanzen. Da Frau Jagels-Roth und die kleine Miß Bywater diese Argumente nicht lösen konnten, so war dies Fach vacant. In wie fern Frau L. dasselbe mit dem unserer Anschütz ohne Conflicte in Verbindung bringen wird, muß die Zukunft kehren.

Das allerletzte Ereigniß ist das am vergangenen 8ten October im Cirens-Renz abgehaltenen Monstre-Concert zum Besten der verunglückten Schlesier, welches auch so besucht war, daß es an 3000 fl. eingetragen hat. Wenn man bedenkt, daß sämmtliche hier stationirende Militair-Kapellen und Liedervereine in diesem geschlossenen Raum ihre Organe losließen, so ist die Wiekung vorauszusehen. Die instrumentalen Glanzpunkte sollen gewesen sein der Brautchor zu Lohengrin und die Ouvertüren zu Leszwigny's Tannhäuser, zu Mareo Spada und der Stummen von Portici. Ich selbst habe mich aus nervösen Rücksichten gefürchtet dieser Sitzung beizuwohnen, kann also über den artistischen Werth dieses Concerts nicht urtheilen.

Somit hoffe ich meinen chromatischen Kunstbericht nicht uninteressant beschlossen zu haben.

Im October. Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Frau Clara Schumann veranstaltete am 23sten October ein Concert im Saale des Gewandhauses, das ein ganz besonderes Interesse durch die Vorführung von zwei neuen Compositionen Robert Schumanns erhielt. Es waren diese ein Concertstück für Pianoforte und Orchester und „Das Glück von Eremhall", Ballade von Uhland, für Soli, Männerchor und Orchester. Ersteres ist ein glücklich concipirtes, geistvoll ausgeführtes Tonstück, in dem uns aus jeder Note

Schumann's Eigenthümlichkeit und Genialität in unverkürzter Frische und Anmuth entgegentritt. — Nicht weniger bedeutend erschien uns die Composition der Ballade „Das Glück von Edenhall", frischer wenigstens als Manches in den letzten Jahren von Schumann gehörte; es ist dieselbe eine werthvolle Bereicherung der Concertmusik, wie sie unsere Zeit und der unabweisbare Fortschritt verlangen, der auch nach dieser Seite hin mit Eifer verfolgt wird und nur an der bequemen Stabilität, in der sich unsere großen Concertinstitute im Allgemeinen gefallen, leider immer noch ein großes Hinderniß findet. Der Stoff dieser in dramatischer Form gehaltenen Ballade ist auf das glücklichste aufgefaßt und musikalisch wiedergegeben. Es wird dem Hörer hier ein großartiges romantisches Gemälde aufgerollt, in dem jeder einzelne Zug meisterhaft ausgearbeitet ist, alle Personen und Situationen in das vortheilhafteste Licht gestellt sind und das Ganze in einem entsprechenden etwas düster glänzendem Colorit erscheint. Die Ausführung des Werkes war eine sehr lobenswerthe: die Soli sangen die HH. Schneider, Behr und Langer, die Chöre die Mitglieder des Paulliner Sängervereins. — Die Tonstücke für Pianoforte, welche Frau Schumann außer dem erwähnten Concertstücke vortrug, waren: Andante und Scherzo aus der Sonate in E-Moll von Brahms, das Weber'sche Concertstück, Nocturne von Chopin, Tarantella von St. Heller und als Zugabe am Ende des Concertes das Lied ohne Worte in G-Dur von Mendelssohn aus dem sechsten Hefte. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß die Künstlerin in jeder dieser Piècen ihre vollendete Meisterschaft allseitig bewährte. — Die Ouvertüre zu „Genovefa" eröffnete das Concert, die zu Gehör gebrachten Solo-Gesangsvorträge bildeten das von den HH. Schneider und Behr sehr brav ausgeführte Duett des Orest und Pylades aus „Iphigenia" und drei in englischer Sprache von Frl. Stabbach gesungene Lieder, die sich beiläufig neben den übrigen Leistungen des Abends ziemlich dürftig ausnahmen und ohne alle höhere Berechtigung gerade in diesem Concerte erschienen.

Einer der besten hiesigen Gesangvereine für gemischten Chor, der Orpheus, feierte am 21sten October sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum mit einem im Saale des Hôtel de Pologne veranstalteten Concert vor einem eingeladenen Publikum. Das Programm desselben war folgendes: Ouvertüre zu „Iphigenia"; Gruß an die Versammlung vom Vicedirector des Vereins gesprochen; Kyrie und Gloria aus einer Messe von André; Lauda anima, Offertorium von Hauptmann; der 95ste Psalm von Mendelssohn: Festrede vom Vorsteher des Vereins; vierstimmiges Lied von Esser; Vorspiel zur Oper „Hans Heiling". Die Ouvertüre ward von dem Riede'schen Musikchor recht brav ausgeführt, der Gruß an die Versammlung, ein Gedicht, sehr gut gesprochen. Die interessantesten musikalischen Nummern des Programms waren das Kyrie und Gloria von André und Hauptmanns Composition. Letztere besonders ist ein sehr werthvolles, lebensfrisches und in ächt religiösem Geiste geschriebenes Werk, das in der trefflichen Ausführung von der nachhaltigsten Wirkung war. Der Mendelssohn'sche Psalm, schon wegen seiner Länge hier weniger am Platze, trat gegen die unmittelbar vorhergegangenen Tonwerke etwas zurück und wirkte augenscheinlich ermüdend, ebenso wie auch das auf die lebendige Darstellung auf der Bühne berechnete Vorspiel zu Hans Heiling. Die Festrede des Vorstehers frischte durch den beigemischten harmlosen Humor die etwas erschlafften Lebensgeister der Versammlung wieder auf. Der Redner gab eine gedrängte Uebersicht über die Geschichte des Vereins und statistische Notizen, die theilweise auch für Nichtmitglieder nicht ohne Interesse waren. — Die Ausführung sämmtlicher Vocal-Compositionen sprach abermals für die anerkannte Tüchtigkeit des Vereins, den wir zu seiner bisherigen Wirksamkeit nur Glück wünschen können. Bei dem ernsten Streben der Mitglieder und der tüchtigen Leitung, unter der der Orpheus seit seinem Bestehen gestanden hat, läßt sich erwarten, daß derselbe auch fernerhin den eigentlichen Zweck von dergleichen Associationen — für das Höhere in der Kunst auch in weiteren Lebenskreisen thatkräftige Propaganda zu machen — unverrückt im Auge behalten wird.

Schließlich erwähnen wir noch in Kürze, daß endlich einmal wieder eine Opern-Novität auf unserer Bühne erschien — aber sie war auch danach! Adams „Giralda" heißt diese kostbare Errungenschaft. Wir haben in unserem Leben Vieles hören müssen, auch allen möglichen Schund, den die Opern-, Concert-, Salon- und Tanzmusik aufzuweisen hat — diese Giralda ist aber das Schoflste, was uns je vorgekommen. Flotow's Martha und Indra sind gegen diese Lüderlichkeit und Talentlosigkeit classische Werke, ja der untergeordnetste deutsche Tanzcomponist — das sind wir überzeugt — würde sich schämen, mit solchem Zeug hervorzutreten. Das Libretto ist ächt Scribesch — mit Geschick gemacht, aber voller Dummheiten, plumper Unwahrscheinlichkeiten und Equivoquen. Dieses Opus hat übrigens schon längere Zeit auf das Erscheinen im hiesigen Lampenlicht gewartet. Hrn. Kapellmeister Rietz war es gelungen, sich vor der Aufführung der in der Berliner Musikzeitung des Hrn. Bock stets mit gesperrten Lettern ausposaunten Giralda zu schützen, der neue Capellmeister, Hr. Witt, mußte aber in den sauren oder vielmehr faulen Apfel beißen. Die Ausführung war im Allgemeinen eine gute. Frau Schütz-Witt gastirte als Giralda; ihre etwas zarte, aber sonst wohlklingende Stimme war sehr angegriffen und konnte deshalb nicht zur Geltung kommen, doch führte sie die sehr schwierige und unsangbare Partie mit sehr anerkennenswerther Technik durch und zeigte sich auch im Spiel gewandt.

Viertes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 26sten October. Die Orchesterwerke dieses Concertes waren Concert-Ouvertüre in D-Moll von Fr. Hiller und die D-Dur-Symphonie von Beethoven, welche letztere seit langen Jahren aus dem Kreis der aufzuführenden Werke ausgeschlossen war und die daher diesmal um so lieber gehört und

mit großer Theilnahme verfolgt wurde. Frl. Stabbach ſang Recitativ und Arie aus der Oper „Rinaldo" von Händel und eine Mozart'ſche Concertarie. Obwohl erſtere Leiſtung jedenfalls zu den beſſeren zählt, was wir bis jetzt von dieſer Sängerin hörten, ſo müſſen wir doch bekennen, daß ſich immer mehr und mehr das Ungenügende Frl. Stabbach's herausſtellt und daß wir das in dieſen Blättern früher ihr geſpendete, wenn auch ſehr relative Lob, noch reduciren müſſen. Frl. Stabbach ſteht im Techniſchen noch zu weit zurück, um ſich an Geſangscompoſitionen größerer Form oder gar an coloſſirten Geſang wagen zu dürfen. — Hr. Concertmeiſter Raimund Dreiſchock ſpielte das Beethoven'ſche Concert. Für die Wahl dieſes Werkes können wir ihm nur dankbar ſein. Was die Ausführung betraf, ſo war dieſe im Allgemeinen ſehr befriedigend auch nach geiſtiger Seite hin. Einige kleine Unſicherheiten — namentlich gegen den Schluß hin — mögen in der Größe der Aufgabe Entſchuldigung finden. —

Ein Hr. Joſeph Maria Homeyer aus Hannover, der ſich „Kapellmeiſter Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Lucca" nennt, gab am 27ſten October in der Thomaskirche ein „hiſtoriſch-geiſtliches Concert", in welchem er alte Kirchenmelodien mit eigenhändiger Harmoniſirung, Orgelcompoſitionen von P. Martini und Sebaſtian Bach und ein eigenes Machwerk für die Orgel: „das jüngſte Gericht" vorführte. Wir begreifen nicht, wie man es wagen darf, mit einem ſolchen Orgelſpiel und einem ſolchen hors d'oeuvre, wie „das jüngſte Gericht", vor die Oeffentlichkeit zu treten. Es erinnerte uns dieſe Art von Muſikmacherei an den bekannten Vincenz Nardini, ſchauervollen Andenkens. F. G.

Man ſchreibt uns aus **Paris** unterm 5ten October Folgendes über die Zurücktritt von Seghers von der Direction der Cäcilien-Concerte: Seghers hatte ſeine Demiſſion eingereicht. Man würde ſie ſicher nicht angenommen haben, wenn dieſer Orcheſterchef von unzweifelhaftem Talent nicht in vieler Hinſicht pedantiſch wäre. — Barbereau iſt ihm gefolgt — wir zweifeln, daß es für lange Zeit ſei. Denn der Cäcilien-Verein ſchlägt jetzt auf einmal eine ſo complett „claſſiſche" Richtung ein, daß man für ſeine „Zukunft" allerdings beſorgt ſein muß. — Mit den, zwar bewunderungswerthen, aber leider nur zu bekannten Werken von Haydn, Mozart und Beethoven erſter Periode, von Méhul, Cherubini und anderen älteren Meiſtern der franzöſiſchen und italieniſchen Schule, kann der Cäcilien-Verein ſeine bisherige Exiſtenz weder erhalten, noch viel weniger eine neue ſich ſchaffen. Denn in der Aufführung ſolcher „claſſiſcher" Werke wird man niemals mit dem Conſervatoire concurriren können. Was dagegen den Cäcilienverein in Paris bisher einzig in ſeiner Art machte, war gerade die Bevorzugung der neueren und neueſten Muſik Deutſchlands und Frankreichs, ſo weit ſie auf ſolidem Grunde, auf lebenskräftigen, zukunftsfähigen Elementen baſirte. Dieſes Moment hinwegnehmen, und rückwärts ſchreitend ſich der Claſſicität in die Arme werfen — heißt einen Fehlgriff thun, der ſich früher oder ſpäter empfindlich rächen wird. Denn ich ſehe den Zeitpunkt herannahen, wo ungeachtet der Schönheit des „Vergangenen", auch bei uns Jedermann ſeine Blicke der „Zukunft" zuwendet. Man kann behaupten, daß in Frankreich dieſer Moment bereits gekommen ſei; daß wir in Erwartung des neuen Meſſias unſere Lampen und Lämpchen ſchon angezündet halten, um den Verheißenen würdig zu empfangen. Denn Sie dürfen nicht glauben, daß in Paris nur lauter „thörigte Jungfrauen" leben! — Bis der Meſſias aber — vielleicht aus Deutſchland — kommt, fährt die Mittelmäßigkeit in bisheriger beliebter Weiſe fort, das Genie zu bekämpfen. Berlioz, von der Thüre der franzöſiſchen Akademie zurückgewieſen, zu Gunſten eines Clapiſſon — ſcheint mir eine der charakteriſtiſchſten Züge jener ſtets ſo zahlreichen Coterie zu ſein, die nur von den Brocken ihr Leben friſtet, welche die wahrhaft großen Menſchen unter den Tiſch werfen. Beneidenswerthe Mittelmäßigkeit! Würdiges Vorurtheil! Göttliche Routine! Wie lange wird Euch Dreien, die Ihr immer einig mit Euch ſelbſt und mit der Welt ſeid — wie lange wird Euch die Gegenwart noch gehören? — — — Die Zukunft gehört Euch nicht — das iſt nicht nur Ihr Glaubensbekenntniß in Deutſchland, ſondern auch das der Fortſchrittspartei im Ausland, und nicht weniger das Ihres Freundes

Elcomal.

Man ſchreibt uns aus **Dresden**: „In dem Concert, welches der Violiniſt Louis Ehler aus Gratz in Dresden veranſtaltete, kam zum erſten Male die Ouvertüre und der Marſch zu Shakeſpeare's „Julius Cäſar" von H. v. Bülow zur Aufführung. — Die Ouvertüre iſt breit und großartig angelegt, ſehr melodiös und effectvoll. Die hieſige Local-Kritik fand es für gut, völliges Stillſchweigen über dieſes neue bedeutende Werk zu beobachten; allerdings das Beſte, was ſie thun konnte. Ehler's Spiel hat den allgemeinſten Beifall gefunden. Sonſt iſt Nichts Neues von Intereſſe zu berichten, außer, daß ſämmtliche Preiſe im Dresdner Hoftheater, (die allerdings im Vergleich mit anderen Hoftheatern auch zu niedrig waren) erhöht werden ſollen. Der König Johann hat den großen Zuſchuß, welcher aus der Privatſchatoulle des verſtorbenen Königs alljährlich der Theatercaſſe zufloß, bedeutend vermindert. Um den Ausfall zu decken, erhöht man nunmehr die Preiſe. Doch dürfte dieſe Finanzoperation weder ausreichend, noch beſonders geeignet ſein, die Einnahme zu erhöhen. Man verabſchiede unnütze Mitglieder mit hohem Gehalt, man gebe mehr neue und beſſere Opern, das dürfte mehr nützen und helfen, als eine erhöhte Beſteuerung des Publikums, ohne ihm erhöhte Vortheile und geeignete Entſchädigung zu bieten. — Um dem minder begüterten Publikum anderweit Erſatz zu verſchaffen, ſoll ein Volkstheater auf der Waiſenhausſtraße unter den Auſpicien des Directors vom Reiſewitzer Sommertheater, Resmüller, erbaut werden! —

St.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die italienische Oper in Paris, unter Direction von Ragoni, ist am 15ten October eröffnet worden. Primadonnen sind die Damen Frezzolini, Barghi und Bosio, lauter unbekannte Größen. Mario kommt natürlich nicht, da er in Amerika singt; erster Tenor ist statt seiner Beancardé. Ronconi wird durch Graziani ersetzt. Ferner sind engagirt die Herren Bettini, Rossi und Dalle-Aste (früher in Dresden), die Damen Gassier und Ernesta Grisi. Eröffnet wird die Opernsaison mit Rossini's „Othello". — Man klagt in Paris allgemein darüber, daß das Programm der italienischen Oper weder eine einzige hervorragende Gesangsgröße, noch eine einzige musikalische Novität von nur einigem Werth nennt. Die „Saisons" der italienischen Opern scheinen nunmehr auch in Paris, wie in Wien, Berlin ꝛc. für immer „vorüber" zu sein. Wir finden das höchst „zeitgemäß"! —

Louis Lacombe wird im November eine neue Kunstreise nach Deutschland antreten. Er wird diesmal hauptsächlich Süddeutschland und Oesterreich berühren, und längere Zeit in Wien verweilen.

Der Violinist Camillo Sivori reist jetzt in Spanien. Er gab mehrere Concerte in Madrid mit großem Succeß, in Gegenwart des Hofes, und wurde sodann in Sevilla, wo er in einer Woche vier Mal concertirte, von der Gesellschaft der heiligen Cäcilie mit Serenaten und Fackeln gefeiert. Ein reicher Dilettant ging in seinem Enthusiasmus so weit, Hrn. Sivori einen goldenen Lorbeerkranz zu überreichen. Das ist wenigstens ein solider Enthusiasmus — was wird aber die heilige Cäcilie dazu gesagt haben? — Sivori beabsichtigt, noch Valenzia, Cadix, Xeres, Malaga und Gibraltar zu besuchen. —

Der Director Witte in Pesth hat Standigl für die ganze Wintersaison zu Gastspielen engagirt.

Das clavierspielende Wunderkind Napoleon aus Paris wird in diesem Winter Deutschland bereisen. Engel in Berlin soll den jungen Napoleon gleich auf ein Dutzend Concerte bei Kroll engagirt haben. Nur immer en gros — das Geschäft ist sicherer! —

In Cöln haben die Gesellschaftsconcerte begonnen. Frau Nissen-Salomon sang darin, Ferd. Hiller spielte eine Scene für Pianoforte und Orchester.

In Rotterdam ist ein junger erst 16jähriger Violinspieler Maret-Koning in einem Concert mit großem Beifall aufgetreten. Er spielte Spohr's Gesangsscene und ein Concertstück von David. Auch eine 12jährige Pianistin, Eugenie de Roode, eine Schülerin von Herz in Paris, spielte mit Beifall.

Neue und neueinstudirte Opern. Im Theater Alfieri in Florenz ging eine neue italienische Oper „Rogiero" von Cosentino in Scene. In welchem Genre diese Composition sein mag, kann man sich ungefähr denken, wenn man die Urtheile italienischer Blätter darüber liest. Die „Gazetta musicale di Napoli" nennt die Oper „ein großes Duett für Posaune und große Trommel, mit Begleitung des Orchesters und einiger Gesangstimmen ad libitum!" — Man muß gestehen, daß Verdi's Beispiel in Italien die besten Früchte zu tragen beginnt —

Das vielbesprochene Trauerspiel „Adrienne Lecouvreur", welches Scribe für die Rachel geschrieben hat, und dessen letzter Act eine einzige Vergiftungsscene durch alle Stadien des Menschenmöglichen und Unmöglichen ist — verfiel nunmehr auch dem Schicksal, in italienische Musik transponirt zu werden. Ein moderner Mucius Scävola, ein Herr Emmanuele Muzio, holte die Kastanien aus dem Feuer. Dieser „Jüngling von vorzüglicher Begabung", wie ihn die „Gazzetta de' Teatri" nennt, betitelte seine Oper „la Sorrentina". Schon eine andere Oper „la Claudia" ging von ihm in Scene, eine dritte schreibt er jetzt für die Mailänder Scala. — Fruchtbar sind diese italienischen Componisten zum Erschrecken, aber glücklicherweise sind es lauter Eintagsfliegen!

In Triest ist eine neue Oper „Bianca Capello" von Randegger gegeben worden.

Unter den Opern, welche die Italienische Oper in Paris im nächsten Winter zu geben verspricht, werden folgende namentlich hervorgehoben, die für Paris noch neu sind: „Rigoletto" und „Il Trovatore" von Verdi, „der letzte Clodowinger" von Pacini, „Leonora" von Mercadante und „Don Bucefalo" von Cagnoni. — Italienische Journale wollen aber auch wissen, daß Verdi speciell für die Pariser Oper ein neues Opus in Arbeit habe, und zwar — den König Lear! — Der hatte uns gerade noch gefehlt! —

Am 15ten October wurde Wagner's „Fliegender Holländer" in Weimar zum ersten Mal in der neuen Saison gegeben. Die vorzügliche Aufführung wurde vom Publikum mit lebhaftester Theilnahme aufgenommen, die Träger der Hauptpartien des Holländers und der Senta, Hr. und Frau v. Milde, wurden nach dem zweiten Act mit Enthusiasmus gerufen. — Die Gemahlin Richard Wagner's, welche zum Besuch ihrer Familie seit einigen Wochen in Deutschland verweilt, keineswegs wie man meint, um eine Aufführung des Tannhäuser in Berlin zu vermitteln, wohnte dieser Vorstellung bei. —

Cherubini's „Wasserträger" wird in Weimar neu einstudirt. Die Proben haben bereits begonnen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Clarinettist Cavallini ist in Petersburg zum Solisten des Kaiserlichen Theaters und zum Professor im Liceum ernannt worden. Außer sehr bedeutendem Gehalt erhält Cavallini jährlich noch drei Monate Urlaub und ein Benefizconcert. — Im vorigen Jahre blies Cavallini noch vor dem Badepublikum in

Baden-Baden in einem Promenaden-Concert im Freien! So ändern sich die Zeiten.

Denen, welche Louis Böhner in Gotha kennen, wird die Notiz nicht ohne Interesse sein, daß derselbe noch kürzlich eine Symphonie componirt hat, die er dem Kaiser Napoleon widmete und zusendete. — Er erhielt dafür ein gnädiges Handschreiben und einen ganz respectablen Ehrensold, welcher dem alten Veteranen aus der Restaurationsperiode nicht minder willkommen gewesen sein mag.

Der namentlich als Architekt berühmte Künstler, Professor Semper, der Erbauer des Dresdner Hoftheaters ꝛc., wurde von London, woselbst er sich seit 1849 niedergelassen hatte, an die neubegründete eidgenössische polytechnische Schule in Zürich als Professor berufen, und ist daselbst bereits eingetroffen.

Musikalische Novitäten. Liszt's große Instrumental-Symphonie „Faust" ist vollendet, und wird in Weimar in nächster Zeit in einer Probe (nicht öffentlich) aufgeführt werden. — Liszt's „Symphonische Dichtungen" werden aber in Hannover und Braunschweig zuerst zur Aufführung kommen.

Hans v. Bülow hat im Verein mit Edmund Singer zwei große Concertduos componirt, welche bei Schott in Mainz erscheinen werden. Das erste Duo behandelt ungarische Motive aus der Oper „Ilka" von Doppler; das zweite Duo ist eine geistvolle Verarbeitung von vier Hauptmotiven (Venusberg, Hirtenlied, Finale des ersten Actes und Duett zwischen Heinrich und Elisabeth) aus Wagner's Tannhäuser. —

Robert Schumann's Ouvertüre zu „Julius Cäsar", welche vor zwei Jahren im Leipziger Gewandhaus aufgeführt wurde, erscheint nächstens, sowohl für Orchester als im Clavier-Arrangement, bei Litolff in Braunschweig.

Bei Härtel sind neun Ouvertüren von Cherubini — zu Ali Baba, Abencerragen, Medea, Wasserträger, Elise, Faniska, Lodoiska, Anacreon und zum Portugisischen Gasthof — in Partitur erschienen. Diese Ausgabe zeichnet sich ebenso durch Eleganz wie durch Billigkeit (à Ouvertüre 1½ Rthlr.) höchst vortheilhaft aus.

Bei Schlesinger erscheinen zwei Albums mit Original-Compositionen für Gesang und Clavier zum Besten der Schlesier, mit Beiträgen von Liszt, Meyerbeer, Dorn, Carl Löwe, u. A.

Literarische Notizen. Von E. T. A. Hoffmann's berühmten „Phantasiestücken", welche mit einer Vorrede von Jean Paul zum ersten Mal 1814 erschienen, schon damals förmliche Epoche machten, und jetzt ein Gemeingut der deutschen Nation geworden sind, ist bei Brockhaus die 4te Auflage in zwei Theilen soeben neu erschienen. Zu bedauern ist nur der hohe Preis (3 Rthlr.) der neuen Ausgabe, welcher die Anschaffung dieses classischen Werkes nicht Jedem möglich macht, während in neuerer Zeit im Allgemeinen das höchst anerkennenswerthe Streben renommirter Verlagshandlungen dahin gerichtet ist, die Anschaffung classischer Werke durch überraschend billige Preise Jedermann zu ermöglichen.

In Turin ist ein neues Journal „für Literatur, Musik und schöne Künste" erschienen. Es führt den Titel „il Trovatore". — Sollte dieser Titel vielleicht eine zarte Anspielung auf die Sympathie sein, welche das neue Journal für den „Trovatore" von Verdi empfindet? dann dürften Literatur, Musik und schöne Künste mit diesem Journal sehr übel berathen sein.

In Florenz erscheint gleichfalls ein neues Kunstjournal unter dem Titel „L'Indicatore Teatrale" (Theater-Anzeiger).

Vermischtes.

Die Zeitungen berichtigen jetzt die jüngst verbreiteten Gerüchte über Rossini's Gesundheitszustand. Er war sieben Monate hindurch leidend und ist auch jetzt noch nicht ganz wiederhergestellt, die Gesundheit und Frische seines Geistes aber hat nicht gelitten.

Kritischer Anzeiger.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

M. Brosig, Op. 18. Deux Nocturnes pour Violoncelle et Piano. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

Es liegt uns von diesem Werke keine Partitur vor; wir dürfen uns demnach kein vollgültiges Urtheil über dasselbe erlauben. Soviel als wir aus den Stimmen sehen konnten enthalten diese Nocturnen ansprechende Motive und sind sie in beidrn Instrumenten mit Sachkenntniß und Geschick gefaßt.

G. d'Arien, Op. 3. Barcarole für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. ⅓ Thlr.

Ein ansprechendes, jedoch ein höheres Streben nicht verrathendes Salonstück, das leicht ausführbar in beiden Instru-

menten gesetzt ist. Das Pianoforte begleitet in hergebrachten Figuren den Gesang des Violoncells.

G. Goltermann, Op. 17. Romance pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. Offenbach, André. 45 Kr.

Die Romanze entspricht dem Zwecke eines Unterhaltungsstückes der besseren Richtung. Die Principalstimme ist geschickt und wirkungsvoll gesetzt, die Pianofortebegleitung nicht ohne Interesse.

Iwan-Müller, Op. 92 Souvenir de Rome. Huitième Fantaisie pour la Clarinette avec accompagnement de Pianoforte. Hannover, Nagel. 22 gGr.

— — —, Op. 102. Grand morceau de concours pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte. Ebend. 1 Thlr. 8 gGr.

Es sind diese beiden Compositionen auf Geltendmachung der Virtuosität des Clarinettisten berechnet. Das concertirende Instrument ist mit viel Geschick und Sachkenntniß gesetzt, das Pianoforte bewegt sich nur in hergebrachten Begleitungsfiguren. Op. 102, dem ein Thema von Bellini zu Grunde liegt, ist ursprünglich mit Orchesterbegleitung gesetzt und zum Concertvortrag bestimmt.

Tänze, Märsche.

Ant. Herzberg, Op. 12. Graziosa, Ophélia. Deux Polka-Mazourkas pour Piano. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

Zwei recht hübsche tanzbare Tänze, nicht sehr schwierig in der Ausführung.

Lieder und Gesänge.

Gust. d'Arien, Op. 2. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jowien. ⅓ Thlr.

Es läßt sich von diesen drei Liedern wenig sagen. Sie sind ziemlich gewöhnlich und nach der Krebs-Gumbert'schen Schablone gemacht, besonders das erste: „Was Du suchst, es steht so ferne" von Haim. Die beiden anderen heißen: „Nachtstimmen" von C. Heuze und „Das Kind schläft unter dem Rosenstrauch" von Ferrand.

Th. Baas, Op. 3. Drei Gedichte von R. Reinick für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. 8 gGr.

Die drei Lieder heißen: „Inchhe", „Wunsch" und „Laut und traut". Ueber das Talent des Componisten wollen wir uns nach diesen kleinen Proben kein vollgültiges Urtheil erlauben, können jedoch ein Streben nach dem Besseren nicht verkennen, wenn durch dasselbe bis jetzt auch noch keine bedeutenden Erfolge erzielt werden. Die Melodien sind einfach und sangbar, doch nicht sehr eindringlich und hervorstechend, die Begleitung weicht von dem Gewöhnlichen und Hergebrachten oft ab und ist theilweise charakteristisch und der Singstimme wie dem Inhalte der Worte entsprechend.

Carl Debrois van Bruyck, Op. 1. Odaliske, Gedicht von Friedrich Hebbel, für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Ein erstes Werk, das wohl guten Willen, aber noch sehr wenig wirklich gutes Vollbringen zeigt. Der Componist hat sich jedenfalls zu viel zugetraut, als er es unternahm dieses sinnliche Gluth athmende wilde Phantasiegebilde Hebbel's in Musik zu setzen; dazu hätte es eines des Dichters ebenbürtigen, also reich begabten und künstlerisch vollständig durchgebildeten Musikers bedurft. Einzelne Züge in dieser im Balladenton gehaltenen Musik lassen wohl auf Talent schließen, im Ganzen zeigt sich jedoch keine besonders reiche Erfindungsgabe, hingegen ein merkliches Ungeschick in der Modulation und der formellen Gestaltung. Viele tüchtige und gründliche Studien in der Gesangscomposition werden Hrn. von Bruyck in den Stand setzen können, für die Zukunft Bedeutenderes zu leisten, nur wage er sich vor der Hand nicht an Stoffe, die zu bewältigen er bis jetzt weder die geistige Kraft, noch technische Durchbildung genug besitzt.

Ferdinand Pöschl, Op. 3. Wär' ich ein Stern. Gedicht von C. Herlossohn, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 8 Ngr.

Dieses Liedchen erhebt sich wenig oder gar nicht über die Alltäglichkeit, ist unbedeutend in der Erfindung und sehr dilettantisch in der Ausführung.

S. Winterstein, Op. 4. Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Merseburger. 20 Sgr.

— — —, Op. 5. Drei Lieder für Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. 15 Sgr.

Die Lieder des ersteren Werkes heißen: „Der Tropfen Thau" von O. v. Redwitz, „Freudvoll und leidvoll" von Göthe, und „Herbstlied" von Tieck, die des Op. 5 „Serenade" von O. Jacobi, „Im Walde" von Melhorn und „Liebespredigt" von Rückert. Es sind diese Gesänge sämmtlich einfach und sehr stimmgerecht gesetzt, die Begleitung verläßt oft das Geleise der hergebrachten Figuren und entspricht fast stets dem Sinn der Gedichte. Neues und Hervorragendes giebt der Componist nicht, aber was er giebt ist recht hübsch. Vielfache unberechtigte Textwiederholungen und nicht singemäße Accentuationen beeinträchtigen nicht selten zu sehr den übrigens angenehmen Eindruck dieser Lieder.

C. Evers, Op. 48. Zwei Gedichte von Freiligrath (aus dem Englischen) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.

— —, Op. 50. Lied von Freiligrath (aus dem

Englischen) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.

Recht hübsche, gefällige und anspruchslose Gesänge mit einer leichten, doch nicht trivialen Begleitung. Das bedeutendste von ihnen ist das Lied „O kehre bald zurück" Op. 50, in welchem auch die Textwiederholung am Schlusse gerechtfertigt erscheint, während dies bei den anderen beiden Liedern Op. 48 nicht ganz der Fall ist. Sängern, die auch an Unterhaltungsmusik größere Anforderungen stellen, sind diese beiden Werkchen zu empfehlen.

Intelligenzblatt.

In der ***Heinrichshofen***'schen Musikalienhandlung in Magdeburg ist soeben erschienen:

Böhmer, C., Op. 62. Deux Romandés pour Violon ou Violonc. et Piano. No. 1 u. 2. à 15 Ngr.

Boenicke, H., Op. 3. Die wilde Jagd, für Männerchor. Complet. 17½ Ngr.

Charmes de la Danse. Lief. V. No. 23—28. zus. (2 Varsovianen, 1 Impériale, 3 Polka-Mazurka). 15 Ngr.

Collection de Danses modernes. No. 1—10. à 5 Ngr.

Eyken, Op. 15. Sonate No. 2 für die Orgel. 15 Ngr.

Friedrich, F., Op. 60. Marco Spada. Fantaisie. 16 Ngr.

Golde, Ad., Op. 13. Idylle, Romance et Barcarole. 15 Ngr.

Haydn, „O lass mich Holder wissen". Duett. 12 Ngr.

Jansen, Op. 5. 2 Gesänge für 2 Sopran und 1 Alt. 12 Ngr.

Jansen, G., Op. 6. 5 Gesänge. I, II. à 10 Ngr.

Kullak, A., Op. 13. Sentiment et Caprice. 10 Ngr.

Mozart's Sonaten zu 4 Händ. arrang. v. Leydel. No. 1. 18 Ngr.

Orpheus, No. 8. Aria von Bach, Also hat Gott die Welt geliebt. 6 Ngr.

Scheffer, W., Glaube und Liebe, die Heimath, für Alt und Tenor. 10 Ngr.

———, Du bist mein Berg, für Sopran und Tenor. 10 Ngr.

———, Die Woge enteilet, für Sopran und Tenor. 10 Ngr.

Tschirch, W., Ja du bist mein! für 1 Stimme. 5 Ngr.

———, Op. 18. Die Zeit, für Solo, Männerchor und Orchester. Partitur. 2 Thlr. 12 Ngr.

In unserm Verlage sind erschienen:

Joseph Haydn's

Trios

für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Neue, genau bezeichnete Ausgabe.

No. 1.	G-dur.	1 Thlr.
„ 2.	Fis-moll.	1 Thlr.
„ 3.	C-dur.	1 Thlr.
„ 4.	E-dur.	1 Thlr.
„ 5.	Es-dur.	1 Thlr.

(Werden fortgesetzt.)

Leipzig. ***Breitkopf & Härtel.***

Wir machen aufmerksam auf folgende mit grösstem Beifall in Concerten aufgeführte

Compositions pour **Violon** par **Bazzini:**

Op. 18. **L'Absence,** L'Esprit follet, Le Gondolier, La Zingara, L'Espoir, La fête champêtre. 15—20 Sgr.

Op. 17. **Casta diva** de Norma, Lucrecia Borgia, La Favorita, Marie fille du régiment, Finale d'Oberon, I Puritani, 6 Fantaisies et Paraphrases. à ⅔—1 Thlr.

Berlin, ***Schlesinger***'sche Buch- u. Musikhdlg.

Der Unterzeichnete ist jetzt von Dresden nach Berlin übergesiedelt und wohnt in der Karlsstrasse, Nro. 29.

Ferdinand Sieber.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zischr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von **B. Schott's Söhnen** in Mainz.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 20.** Den 10. November 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

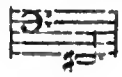
Inhalt: Recensionen: Franz Liszt, Missa quattuor vocum. — Musikalisch-Culturhistorisches aus Wien. — Kleine Zeitung: Anregungen, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Franz Liszt, Missa quattuor vocum ad aequales (II TT. et II BB.) concinente organo. — **Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.**

Die Bewunderung, die uns Liszt in seinen neuesten Pianoforte Werken abnöthigte, zollen wir ihm auch auf dem Gebiete, das er in dieser Messe zum ersten Male betritt, mit der freudigsten Zustimmung. Es konnte nicht anders sein, als daß ein Geist, wie ihn eben nur Liszt besitzt, ein Geist von so gewaltigen Dimensionen, von so durchdringender Energie, auch da reformirend eingreifen würde, wo die Tradition und der Schlendrian sich am hartnäckigsten bewiesen — auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Die vorliegende Messe für Männerstimmen mit Orgel liefert den schlagendsten Beweis dafür. Der Männergesang, der auch dieses Feld seit seinem Weiterumsichgreifen mit üppig wucherndem Arme umschloß, hat in neuerer Zeit einen Ton angeschlagen, der weit entfernt ist die vielen lautgewordenen Rufe nach Verbesserung und Fortschritt in der geistlichen Musik zum Schweigen zu bringen. Denn sehen wir den Erscheinungen, die er zu Tage gefördert, schärfer ins Gesicht, so bemerken wir entweder hohle Phrasen, die ein geschicktes Machen etwas überdeckt, eine pedantisch beobachtete Form, womit den Stockmusikern und Laien, die sich gern imponiren lassen, Sand in die Augen gestreut wird, weil eine wohlgedrechselte Schale ihnen weit über den Inhalt geht, — oder geradezu jene Heuchelei und Koketterie, wie sie sich leider zum Verderben der wahren Kirchenmusik seit überlanger Zeit allenthalben einzuschmuggeln verstanden hat. Sie tritt in einem scheinbar ernsten Gewande auf, macht eine heilige Miene, und sucht durch eine falsche Popularität für sich zu gewinnen. So ist es gekommen, daß Jeder, der mit einigen verliebten Ständchen sogenanntes Glück gemacht hat, auch für die Kirche zu schreiben sich für berufen hält und durch gewisse abgelernte Kunstgriffe seinen elenden Machwerken Geltung zu verschaffen weiß. So ist es gekommen, daß wir an dem Orte, wo uns die höhesten Gefühle durchdringen und beseelen sollen, die profansten Sudeleien vernehmen müssen, bei denen man sich nur wundern kann, wie diejenigen, denen die Ueberwachung der kirchlichen Dinge anvertraut ist, mit ruhigem Blute dieser methodischen Vernichtung des religiösen Sinnes

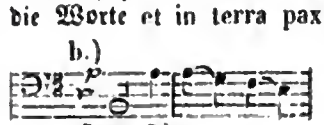
zuzuſehen im Stande ſind. Die beſſeren Leiſtungen Einzelner, die durch Befähigung und ideale Auffaſſung, durch einen geiſtigen Drang für kirchliche Zwecke zu ſchaffen getrieben werden, legt man in der Regel bei Seite, weil diejenigen, welchen die Aufführung derſelben eigentlich obliegt, zum großen Theil entweder unfähig ſind, in ihren Geiſt einzudringen, und ſie zum allgemeinen Verſtändniß zu bringen, oder ſie principiell ignoriren, weil es ihnen unbequem iſt, aus dem gewohnten Gleiſe ihrer Verſtandesſchwäche herauszutreten, weil ſie von der liebgewordenen Tradition ſich loszureißen nicht im Stande ſind. Auf dieſe Weiſe bleiben die höheren Beſtrebungen von der Einführung in die Oeffentlichkeit ausgeſchloſſen, eine wohlgeordnete Phalanx von Schwachköpfen verſchreit ſie als unpraktikabel und läßt mit dieſer vielen anderen Leichtgläubigen und Schwachſinnigen ſehr einleuchtenden Vorſpiegelung den trivialen Machwerken Thor und Thür geöffnet. Wir könnten hierzu die Belege von überzeugender Beweiskraft aus der Wirklichkeit beibringen, wenn es nöthig wäre. Allein die weitere Ausführung muß wegen verſchiedener Mißlichkeiten unterbleiben. Wenden wir uns lieber zu dem vorliegenden Gegenſtande unſerer Beſprechung zurück. Liſzt's Meſſe muß als eine gewaltige Erſcheinung auf dem Gebiete des religiöſen Männergeſangs bezeichnet werden. Sie iſt ein Werk, das weit alle diejenigen Erzeugniſſe überragt, die der Männergeſang bisher nach dieſer Richtung hin hervorgebracht hat. Sie iſt hervorgegangen aus dem tiefinnerſten Schaffungsdrange, beſeelt von einer ſeltenen Energie religiöſer Anſchauung, und durchdrungen von derjenigen Weihe, die es zu einem Werke von hoher religiöſer Begeiſterung ſtempelt. Ihr Inhalt trägt ein Gepräge von ſo tief erſchütternder Eigenthümlichkeit in ſich, von ſo überzeugender und zündender Kraft, daß ſie bei entſprechender Ausführung die ergreifendſte Wirkung hervorbringen wird. Auch hinſichtlich der Form ſteht ſie nicht nur ſelbſtſtändig und losgelöſt von allem Hergebrachten, ſondern mit gewaltigen Schritten deutend auf neue Bahnen. Zum Schrecken der Zöpfe ſei bemerkt, daß ſich keine Fuge auf Amen darin findet, wohl aber die wirkungsreichſten harmoniſchen Combinationen, Accordverſchlingungen von titaniſcher Kraft, wie ſie der herrliche Inhalt erheiſchte, wie ſie nothwendig aus ihm hervorgingen. Liſzt tritt in dieſer Meſſe hinſichtlich der techniſchen Arbeit vermittelnd auf, zwiſchen dem Styl der großen Meiſter der altitalieniſchen Schule und der Neuzeit, und hat mit bewunderungswürdigem Genie dieſe ſchwierige Aufgabe gelöſt. Man glaube aber nicht, daß irgendwie von Nachahmung die Rede ſein kann; dieſe Verſchmelzung der neuen Form mit dem alten Style kann nur das Werk eines frei und ſelbſtſtändig ſchaffenden Geiſtes ſein. Und mit dieſer Löſung iſt ihm zugleich eine andere, noch weit ſchwierigere, gelungen, nämlich den Inhalt jener vergangenen Periode in ſeiner tief eindringenden Glaubenskraft dem modernen Geiſte zu aſſimiliren. Dieſe beiden Punkte ſind von ganz beſonderer Bedeutung für eine Wendung der Dinge in der kirchlichen Muſik. Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, daß das Werk mit dieſem Januskopf einen gewaltigen Eindruck auf Alle ausüben wird, die ſich ihm hingeben, ſei es bei einer Aufführung, oder beim Studium. Wenden wir uns nun zur Betrachtung der einzelnen Theile deſſelben. Das Kyrie (Adagio, C-Moll) hebt in breiten Accorden an, und wird von einzelnen Rufen der Soloſtimmen (Christe, eleison) unterbrochen, bis der Chor im 35ſten Tacte im ff auf Christe, kyrie, einſetzt und in Fis-Dur mit einem höchſt wirkungsreichen melodiſchen Gange ſchließt. Der zweite Baß übernimmt die weitere Fortführung dieſes Ganges, bis er auf  anlangt, zu welchem

als Orgelpunkt die andern drei Stimmen in abgeſetzten Accorden ihr Christe eleison dazwiſchen rufen, und charakteriſtiſch in lang gehaltenen Accorden der Schluß in C-Dur vollzogen wird. Es iſt dieſes Kyrie von dem echteſten, kirchlichen Geiſte durchweht und in der würdigſten, ſinnentſprechendſten Weiſe ausgeführt. Es hat eine Auffaſſung erhalten, wie ſie nach unſerem Dafürhalten dem Inhalte der Worte nur entſprechend ſein kann. Dabei läßt ſich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß in den Meſſen mancher Componiſten, die in den Kirchen den ſtereotypen Platz einnehmen, gerade dieſe Worte eine Auffaſſung erlitten haben, die nicht nur ſinnwidrig iſt, ſondern geradezu profan genannt werden muß. (Wir erinnern beiläufig nur an eines von Mozart in C-Dur). Das Gloria erhebt ſich zu einem Schwunge, der einen ſcharf contraſtirenden Gegenſatz bildet zu den ſtereotyp gewordenen Leiereien zahlloſer Credos. Unisono hebt der Chor im f an

a.) Allo:

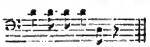
woran ſich unmittelbar das zweite Motiv reiht, über die Worte et in terra pax hominibus

b.)

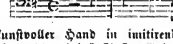


u. ſ. w. Aus dieſen beiden

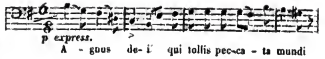
Motiven ist der ganze Satz gewoben, bis ihn ein Andante energico unterbricht, welches von erschütternder Kraft ist. Der erste Baß Solo (Chor) ruft die Worte aus



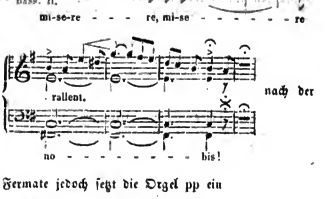
, die andern drei Stimmen folgen nach in breiten abgesetzten Accorden, rex coelestis, nach diesen tritt wieder der erste Baß solo hervor einen Ton höher rufend, deus pater, was noch zweimal erfolgt auf dem hohen F, worauf alle vier Stimmen im F-Dur Accord ff einsetzen zu den Worten Jesu Christe, und im fünften Tacte nach einer sehr ausdrucksvollen harmonischen Führung in A-Dur die Fermate halten. Die vier Solostimmen tragen hierauf ein Larghetto über das oben angedeutete Motiv b) vor, zwischen die der Chor nur einmal unisono in 3—4 Taeten tritt. Das daran sich knüpfende Allegro deciso benutzt das unter a) bezeichnete Motiv weiter aus und schließt (tempo lento) in bedeutungsvollen Accorden in G-Dur. Der nun folgende Satz, das Credo, mit seinem oftmals wechselnden 4/4 und 3/4 Taete ist die imposanteste Nummer der Messe. Die Größe und Gewalt, der erschütternde Inhalt, wirken in der Weise, wie sie uns aus den Händel'schen Grave's entgegen treten. Sie entziehen sich der Beschreibung. Man muß es hören und empfinden, wie die breiten Accorde daherbrausen, die von der Orgel im f in langen, einherschreitenden Gängen durch mehrere Octaven hindurch getragen werden. Hierzu gehören freilich Massen, wenn dem Inhalte die entsprechende Rechnung zu Theil werden soll. Den Schluß bilden 11 Tacte auf Amen in breiten Accordrufen, die das Ganze bedeutungsvoll auf dem G-Dur- (im 4/4 Tact) Accord mit fehlender Terz schließen. Das Sanctus, welches nur die vier Solostimmen vortragen, die der Chor blos sechs Tacte im unisono unterbricht, hat einen überaus zarten innigen Charakter. Als Hauptmotiv erscheint folgender Gang



der, mit kunstvoller Hand in imitirender Weise zu einem Stücke voll des inbrünstigsten Gebetes verarbeitet ist. Diesem ebenerwähnten Motiv im Geiste und in der äußeren Haltung ähnlich erscheint das, womit der zweite Baß (Solostimme) im Agnus dei (4/4) auftritt (Andante, G-Dur), der mit kurzer Unterbrechung, in der der erste Tenor das Motiv übernimmt und dasselbe wirkungsvoll steigert, allein es fortspinnt, wozu die andern drei Stimmen mehr nur als begleitend beitreten;



gerade aber darin, daß die andern Stimmen nur in kurz abgebrochenen Accorden ihr miserere nobis dazwischen rufen, liegt ein feiner Zug, eine tiefe Bedeutung, wie sie eben ein mit Geist schaffender Künstler hineinzulegen versteht. Ebenso eigenthümlich wie die Behandlung des Ganzen ist auch der Schluß, der hier noch eine Stelle finden möge:



Fermate jedoch setzt die Orgel pp ein

Accord die vier Solostimmen sogleich (attacca) das dona nobis pacem anstimmen und in G-Dur schließen. Nach zwei einleitenden Taeten der Orgel, die das Hauptmotiv des Schlußsatzes (Allegretto con moto) solo vorträgt, welches von ganz eigenthümlicher Färbung ist, setzt der Chor (Baß I) piano das dona nobis pacem ein, der mit dem zweiten Tenor abwechselnd dazwischen ruft, während die Orgel das herrliche Motiv weiter fortführet, bis die vier Solostimmen sich vereinigen und aus dem Motiv einen Satz von wunderbarer Wirkung weben, an dem nur an einer Stelle der Chor unisono Theil nimmt, bis er gegen das Ende im Adagio in feierlichen Accorden das Amen anstimmt, und in einem anschwellenden

Accordstrom von D-Moll ausgehend in E-Dur schließt. — Mögen nicht Intriguen oder Stumpfsinn das Werk des Meisters, welches einzig bis jetzt in der Männergesangliteratur dasteht, der Oeffentlichkeit vorenthalten! Einmal in würdiger Weise zur Darstellung gebracht, wird es seine starken Accente in die Herzen Aller schlagen und den schlummernden Funken der Begeisterung zur lichten Flamme anfachen.

Emanuel Klitzsch.

Musikalisch-Culturhistorisches aus Wien.

Ende October.

Wien darf mit Recht gegenwärtig einen größeren Grad von Aufmerksamkeit beanspruchen, als es vor Jahren verdienen mochte; denn wer das heutige Wien mit demselben Maaßstabe messen würde, welchen er aus den Anschauungen früherer Jahre gewonnen, würde ein Unrecht begehen und sich im Irrthum befinden. Nicht daß sich Wien d. h. der Charakter, die Gesinnungen, Neigungen und Gewohnheiten seiner Bewohner geradezu in ihr Gegentheil verkehrt, daß sie alle jene Tugenden gewonnen hätten, die ihnen vordem mangelten, alle jene Untugenden abgelegt, die man ihnen bisher mit größerem oder geringerem Recht zum Vorwurf gemacht. In einem Tage wurde Rom nicht erbaut, in einem Tage nicht einmal Sebastopol erobert. Aber man muß zugestehen, daß der gewaltige, politische Gährungsprozeß vergangener Jahre auch für den alten Sauerteig des sozialen Lebens nicht ohne nachhaltige Wirkung geblieben ist, nur muß man freilich nicht Alles auf einmal verlangen. Als ich in den Jahren achts- und neunundvierzig bemerkte, wie rasch Scholz und Nestroy in der allgemeinen Gunst fielen, wie der Letztere kaum mehr den Mund zu einer Zote öffnen, ja fast nicht auf der Bühne erscheinen konnte, ohne ausgepocht zu werden, da freute ich mich darüber, als einen sichtlichen Fortschritt im moralischen Volksbewußtsein, ja ich hoffte, ihre Zeit wäre überhaupt um, sie müßten binnen kurzem unfehlbar von den Brettern gänzlich verschwinden. Das traf nun freilich nicht ein, Scholz und Nestroy spielen auch heute noch und der Letztere ist jetzt sogar auf dem Wege Theaterdirector zu werden, aber der frühere Nimbus ihrer Popularität ist doch sehr abgeblaßt, sie gehören doch nicht mehr, wie wohl einmal, zum Centrum des Wiener Lebens. Das Fundament des öffentlichen Lebens ist wesentlich ein anderes geworden, sein Schwerpunkt liegt in einer anderen Richtung. Der Blick ist mehr in's Weite gerichtet, der Ernst des Lebens findet mehr Anerkennung, Lappalien werden nicht alle Tage mehr vergöttert.

Es ist natürlich, daß, wenn man von der Bevölkerung einer Weltstadt spricht, man immer einen gewissen Durchschnitt derselben im Auge hat, denn die Masse ist sich in den wesentlichen Grundzügen überall so ziemlich gleich und die Stadt wird nicht zu finden sein, der es an moralischem und ästhetischem Pöbel fehlte. Darum werden sich auch überall die Elemente in mehr oder weniger buntester Mischung finden, das Kleinste wird neben dem Größten, das Gemeinste neben dem Edelsten, das Verwerflichste neben dem Verehrungswürdigsten seine Altäre finden. Das Entscheidende ist nur, welcher Cultus der überwiegende ist und welcher Schichte die Verehrer des einen oder andern angehören. Ist nun in unserem politischen, industriellen und intellectuellen Leben ein Umschwung eingetreten, der, so weit er auch noch hinter den Idealforderungen zurück sein mag, doch wenigstens eine Basis gegeben hat, unter die nicht wieder hinabgesiegen werden kann, so muß man, wie ja in einem Organismus der Zustand des einen Gliedes immer auf den des andern einwirkt, dasselbe auch vom künstlerischen Leben behaupten.

Der schwerste Vorwurf, welcher uns in diesem Kreise traf, war, daß wir uns von der electrischen Kette, welche die Welt in gegenseitigen Rapport setzt, fast völlig isolirt hatten. Männer wie Hebbel und Gervinus, Kaulbach, Lessing, Achenbach, Schumann, Wagner, Gade u. a. waren hier, die engeren Kreise ausgenommen, kaum dem Namen, viel weniger ihren Werken nach bekannt. Es fand eine Art geistiger Grenzsperre statt. Man suchte den Grund dieses nur zu bekannten Factums zumeist in gewissen politischen Regierungsprincipien; auch haben solche dabei unstreitig involvirt, aber ein nicht kleiner Theil des Vorwurfes trifft auch die damalige Engherzigkeit der einheimischen Künstler selbst, namentlich die HH. Maler und Musiker und ihren schnöden Egoismus. Dieses Fallgitter ist nunmehr, hauptsächlich durch die Macht der öffentlichen Meinung, gebrochen, wenigstens fällt von Jahr zu Jahr der eine und andere Eisenstab unter der Feile. Von Hebbel sind bereits fünf seiner Dramen auf der Bühne erschienen, deren wenigstens zwei bleibende Repertoirstücke geworden (Judith und Maria Magdalena), er ist Gegenstand der häufigsten und lebhaftesten Discussionen in unseren Journalen geworden, er existirt nicht nur als Schatten, sondern mit Fleisch und Blut in unserem Bewußtsein; Lessing, Achenbach u. s. w. zieren fortwährend die Säle unseres Kunstvereines, mit der Einführung der hervorragendsten

unter den lebenden Tondichtern ist wenigstens der Anfang gemacht.

Ich wende mich nunmehr ausschließlich der Betrachtung der musikalischen Verhältnisse zu. Es ist wahr, wenn man bedenkt, daß einst ein Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert ihre unsterblichen Werke von Wien aus der Welt schenkten und daß seit dem Tode der beiden letzteren keine Kraft von bedeutenderem, tieferem Gepräge, von nachhaltiger und allgemeiner Wirkung hier mehr hervorgetreten ist, so macht Wien nach dieser Seite hin den Eindruck einer Ruine. Allein dieß Moment, welches den Gipfel aller Kunstentwicklung bezeichnet, kommt eigentlich weniger in Betracht, wenn man von allgemeinen, localen Kunstzuständen spricht, um so weniger als Wien nach keiner Seite hin einen solchen Mittelpunkt darstellt, in welchem sich ein Nationalleben concentrirte, wie z. B. Paris. Die Productionskraft wechselt bekanntlich Ort und Zeit in Folge von Einflüssen, die, wenn man sie auch bis zum neunundneunzigsten Punkte zu definiren vermag, im hundertsten doch noch ein Mysterium bleiben. Besaß einst Italien das unbestrittene Primat in allen Künsten, so kann es sich denselben jetzt in keiner einzigen mehr aneignen, nicht einmal in der, in welcher es vielleicht für alle Zeit das Höchste geleistet, in der bildenden; war vormals Wien der Sitz jener großen Tonheroen, so ist Alles, was wir in der Gegenwart an bedeutenderen musikalischen Kräften besitzen, aus dem Norden Deutschlands hervorgegangen. Doch, wie gesagt, dieß nebenbei. Die Frage ist eigentlich, wie sich hier das Publikum und die ausübenden Musiker selbst gegen die Kunst verhalten. Von vornherein muß ich auf das Entschiedenste behaupten, daß es weder jetzt noch jemals einen Sinn hatte, zu sagen, es fehle in Wien an Geschmack und Verständniß für gute Musik überhaupt. Es kann in der ganzen Welt kein andächtigeres, begeisterteres Publikum geben, als es das unserer spirituell- und philharmonischen Concerte immer gewesen. Aber das Schlimme war, daß das Gute, quantitativ zu gering vertreten, von der Ueberfülle des Schlechten fast erstickt und selbst das wenige Gute in sehr einseitiger Richtung ausgeübt wurde, so daß man kaum unterscheiden konnte, wie viel an dem Enthusiasmus für dasselbe wahres Verständniß, wie viel süße Gewohnheit und traditionelles Herkommen Theil hatten. Haydn, Mozart, Beethoven bildeten ziemlich ausschließlich das stehende Repertoir unserer großen Orchesterconcerte, erst sehr spät kam noch Mendelssohn hinzu; Gluck, Bach und Händel waren aber eben so fast nur eine Mythe der Vergangenheit, wie Wagner, Schumann und Berlioz die Sphinxe der Gegenwart. (Die Concerte, welche die beiden letzteren hier selbst veranstalteten, wirkten nur, wie Blitze in einer Landschaft). Alles Kunstleben aber, das sich nur auf einzelne, wenn auch große Namen beschränkt, ist, wenn es neben diesem auch sonst noch Großes und Bedeutendes in Vergangenheit und Gegenwart giebt, in Stagnation, Philisterium begriffen. Echte Kunstliebe, wahrer Kunsteifer müssen das Schöne überall suchen und dem Neuen in der That schon darum ein relatives Interesse entgegen tragen, weil es ein Neues ist; nur wenn dieses sich fortwährend als ein Schlechtes und Mittelmäßiges erweist, hat man ein Recht, es ungeduldig von sich zu weisen.

Zwei Factoren waren es nun hauptsächlich, welche demoralisirend auf unser ganzes Kunstleben einwirkten: Die italienische Oper und das Virtuosenunwesen. Es ist nicht meine Sache zu behaupten, daß sich vielleicht auch bei uns bedeutendere Productionskräfte entwickelt hätten, wenn sie nicht unter solcher schlimmen Umgebung verdorben und untergegangen wären. Kräfte, welche durch solche Einflüsse und die allerdings bitteren Consequenzen solcher Verhältnisse in ihrem Kern zerstört oder umgewandelt werden können, sind niemals solche gewesen, welche für die Kunst im höheren und höchsten Sinn von Bedeutung hätten werden können. Ein Anderes aber ist es um den Einzelnen, ein Anderes um das Publikum, das in seiner unendlichen Bestimmbarkeit eben so leicht gehoben, als systematisch verdorben werden kann. So gering nun auch in den meisten Werken der italienischen maëstri abgelaufener Periode, Bellini's, Donizetti's und Rossini's, der reine Kunstwerth ist, so läßt sich doch nicht läugnen, daß in ihnen häufig ein gewisser sinnlicher Reiz, ein gewisser, wenn ich so sagen darf, furor insanus herrscht, der, in Verbindung mit der früheren, glänzenden Gesangskunst der Italiener, wohl auf schwache, halbe und viertels Seelen einen bestechenden, ja betäubenden Eindruck hervorbringen konnte und so die große, durch den Mißbrauch der Zeit genährte, von Oben protegirte Herrschaft der italienischen Oper in Wien begreiflich machen. Wer aber viel mit Hetären und Klopfgeistern verkehrt, dem werden Männer bald nicht viel zu sagen haben. Dazu kommt noch, daß die Oper natürlich unter allen musikalischen Productionen immer das gemischteste, wechselndste, halbgebildetste Publikum haben wird, weßhalb man aber auch musikalischen Geschmack und Bildung einer Großstadt am wenigsten nach den Erfahrungen beurtheilen darf, welche man im Opernhaus darüber gemacht, obgleich auch hier zu sagen ist, daß ein Don Juan, ein Fidelio u. s. w. dieselbe lebhafte Theilnahme bleibend finden, welche nur immer einer Sonnambula oder Lucrezia Borgia temporär gezollt werden mochte. Die italienische Oper hat sich aber, das kann man mit Bestimmtheit sagen, auch hier so ziemlich ausgelebt, um so mehr

als es mit der großen Gesangskunst auch aus zu sein scheint, welches Beides die Erfahrungen der letzteren Jahre, besonders des verflossenen bewiesen. Es ist wahrscheinlich, daß die schmachvolle Unsitte, alljährlich auf einer deutschen Opernbühne drei Monate italienische Opern singen zu lassen, von nun an aufhören wird und es ist erfreulich zu bemerken, daß die allgemeine Meinung mit dieser Maßregel so ziemlich in Uebereinstimmung, ja daß diese wohl durch jene hervorgerufen ist.

Dasselbe gilt von der Virtuosenwirthschaft, welche epidemische Krankheit allerdings in den letzten zwanzig Jahren in Wien ärger grassirte, als in einer anderen deutschen Stadt. Was galten der fashionablen Welt Cäsar, Alexander und Napoleon, was Shakespeare, Beethoven und Raphael neben einem Virtuosen, einem lion de saison? Da es nun in dem Begriff des Virtuosenthums liegt, daß es nur sich als solches zur Geltung bringen will, so ist natürlich, daß durch dasselbe nichts für die wahre Musik geschah. Die Virtuosen waren ja meist Leute ohne Geist und ohne alles tiefere Kunstgefühl, zugleich fast immer selbst — Componisten, was hätten sie mit guter Musik anfangen, wie durch sie jene Wirkungen, um die es ihnen zu thun war, erreichen, wie neben ihr bestehen können? Und welcher Abgrund miserablen Dilettantenthums wurde durch sie gebohrt, welche Armee musikalischer Proletarier und Wegelagerer durch sie herangezogen. Aber auch von dieser Verirrung ist man so ziemlich zurückgekommen, wie noch im verflossenen Jahr Willmers und Leopold v. Meyer erfahren haben. Es ist bereits zu einer Art Anstandsforderung geworden, daß ein jeder Pianofortecoucertist wenigstens eine „classische" Nummer in sein Programm aufnehmen muß, und so wenig dieß auch sagen will, so lange es bloßer Formalismus bleibt, ja vielmehr durch seine innere Heuchelei erst recht empört, so bedeutungsvoll ist es doch als Ausdruck der allgemeinen Stimmung.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Anregungen.

Das gegenwärtige Opernrepertoir. Es ist im Moment ein Stillstand in der Opernproduction eingetreten. Dies deutet auf einen Umschwung, der sich vorbereitet. Die Componisten sind endlich klug geworden und verschwenden Zeit und Mühe nicht mehr an Werke, welche die sichere Aussicht haben, Fiasco zu machen. Wir sind weiter gekommen, indem dieser Stillstand eingetreten ist. Das Alte hat so ziemlich aufgehört. Schon wenden die Begabteren ihre Kräfte der neuen Richtung zu. Auch die Theaterdirectoren haben die Lust gänzlich verloren, es mit neuen Werken im alten Styl zu versuchen. Selbst zu den Producten der Mode, zu der Pfiffigkeitsoper, haben sie kein großes Vertrauen mehr. So weit sind demnach auch die Theaterdirectoren und die „tüchtigen" Kapellmeister, welche früher immer die Werke beider Gattungen protegirten, in ihrer Einsicht gelangt. Was aber nun geschehen soll, wissen die Wenigsten und die Theaterdirectoren sind darob in Verzweiflung. Wagner's Opern können nicht ausschließlich gegeben werden. Neue Werke in diesem Styl sind noch nicht da. Die früheren Meisterschöpfungen reichen allein nicht aus, da das Publikum doch auch Neues verlangt. Das Neue aber, was vorhanden, ist, so weit es der alten Richtung angehört — und dies ist doch bekanntlich meist der Fall — nicht zu gebrauchen. Die Theaterdirectoren sind deshalb rathlos und verfallen auf den unglücklichen Gedanken, respectable alte Werke, wie z. B. Cherubini's „Lodoiska", die in Leipzig in diesen Tagen zur Aufführung kommen soll, wieder auf die Bühne zu bringen. Daß das ein Mißgriff ist, wird der Erfolg zeigen. Ab und zu dürften vielleicht derartige Werke noch gegeben werden, nimmer werden dieselben im Stande sein, in der Gegenwart noch ein nachhaltiges Interesse zu erwecken. Die Aufgabe des Moments, der im Augenblick einzig mögliche Ausweg ist demnach immer noch nicht erkannt. Dieser besteht darin: 1) die Meisteropern der früheren Zeit, d. h. diejenigen, welche sich wirklich im Strome der Zeit lebendig erhalten haben, möglichst vollständig auf dem Repertoir zu haben; 2) Wagner's Werke, die Spitze der Gegenwart, als den Mittelpunkt des Repertoirs zu betrachten; 3) Werken im neuen Styl, wo dieselben auftreten, bereitwillig entgegenzukommen; 4) und hauptsächlich: die noch unaufgeführten Meisterwerke der Gegenwart endlich zur Aufführung zu bringen. Ich rechne dahin Werke, wie Benvenuto Cellini von Berlioz, Wagner's fliegenden Holländer, Schumann's Manfred, Spohr's Faust in der neuen Bearbeitung. Selbst Schumann's Genovera verdiente nicht das Schicksal, das ihr geworden, und es bleibt sehr zu bedauern, daß das Leipziger Theater diese Oper nach dreimaliger Aufführung zurücklegte. Aus der Erwähnung dieser Werke erhellt zugleich, daß wir im Moment noch keineswegs so arm an aufführungsfähigen Schöpfungen sind, wie selbst Solche, denen man Einsicht zutrauen sollte,

gedankenlos genug sind, auszusprechen. Unsere Theater sind noch längere Zeit beschäftigt, selbst wenn sie nur die genannten Werke zur Aufführung bringen. Fragt man aber, weshalb diese Werke nicht auf die Bühne kommen, so erhält man gewöhnlich zur Antwort, „daß sie nichts machen". Man ist hier in einem seltsamen Widerspruch befangen, wenn man bezüglich der Aufführung dieser Werke außerordentlich bedächtig verfährt und lange überlegt, während schlimmsten Falls das pecuniäre Resultat nur dasselbe wäre, was man fortwährend mit neuen Opern alten Styls in Erfahrung bringt. Ferner sind die Theaterdirectoren daran zu erinnern, daß jetzt eine ganz veränderte Geschmacksrichtung im Publikum ihnen gegenübersteht, daß daher Das, was vor einiger Zeit gelten konnte, seine Wahrheit verloren hat. Bisher nämlich konnte es einigermaßen gelten, wenn man Bedenken trug, Schöpfungen, wie die genannten sind, auf die Bühne zu bringen, und ich bin weit entfernt, den Theaterdirectoren allein die Schuld des bisherigen künstlerischen Elends beizumessen, da ihr Verfahren Ausdruck und Resultat der gesammten künstlerischen Zustände, der Beschaffenheit des Publikums war. Jetzt indeß haben sich die Zustände geändert, so sehr, daß fast das Umgekehrte das Richtige ist. Wagner's Opern haben dafür die Bahn gebrochen. Es ist deshalb ein Irrthum, wenn man meint, daß Werke, wie die genannten, „nichts machen würden". Sollten dieselben auch nicht im Stande sein, das flüchtigere, zerstreuungssüchtige Publikum längere Zeit zu fesseln, so werden sie doch unter den Gebildeteren, ernster Gesinnten stets auf Theilnahme rechnen können. Es würde dies selbst bei Schumann's Genoveva der Fall sein, wenn dieselbe dann und wann zur Aufführung käme. Unsere Theaterdirectoren speculiren aber nicht einmal gut. Sie bemerken gar nicht, daß ihnen der höher gebildete Theil des Publikums, derjenige, der den eigentlichen Kern und Halt bildet, längst ganz abhanden gekommen ist, daß dieser Theil des Publikums das Theater nur in seltneren Fällen und ausnahmsweise besucht, weil Das, was in der Regel geboten wird, zu schlecht ist. Jetzt wäre es eine weit bessere Speculation, ein solides Repertoir zu haben und mit dauernderen, wenn auch nicht enormen Einnahmen sich zu begnügen, statt einmal vielleicht noch eine Zugoper zu bringen und dazwischen zehn andere, welche Fiasco machen. Wünschen wir daher, daß man jetzt, wo wir doch schon um ein gutes Stück weiter gekommen sind, endlich auch über diesen letzten Schritt zur Einsicht gelange, wünschen wir, daß die Theaterdirectoren den Glauben an die Zugkraft der alten Oper, der ihnen ja durch die Thatsachen selbst mehr und mehr beigebracht wird, endlich gründlich verlieren, damit sie die Objecte ihrer Speculation ändern, und sich zuletzt auf die wirklichen Kunstwerke der Gegenwart, als das einzig Uebrigbleibende, beschränkt sehen.

Fr. Br.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau Clara Schumann gab am 27sten October im Weimarer Hoftheater ein Concert, in welchem zum ersten Male Frl. Genast, Hr. Laub aber zum Abschied mitwirkten. — Von Schumann kamen nicht weniger als sechs Compositionen zur Aufführung, nämlich die Ouvertüre zu „Manfred", die 4te (D-Moll) Symphonie, 3 Lieder (Nußbaum, Sonnenschein, Widmung) und das große Clavierconcert in A-Moll. Außerdem spielte Frau Schumann noch die Variations sérieuses und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn, Saltarello von Heller und Notturno und Etude von Chopin. In den zwei Tagen vor und nach dem Concerte spielte Frau Schumann zwei Mal bei Hofe. — Die Künstlerin hat sich zunächst nach Frankfurt und Darmstadt begeben, wird sodann in Hannover, Bremen, Hamburg und Berlin concertiren, und gedenkt später eine Kunstreise nach England zu unternehmen.

Die Componisten und Pianisten Rubinstein und Litolff befinden sich jetzt Beide in Weimar; Letzterer beabsichtigt daselbst sein neues großes Symphonie-Concert aufzuführen. —

Joseph Joachim wird im Verein mit Frau Clara Schumann drei Kammermusik-Soiréen in Berlin veranstalten. —

Roger ist nach kurzem Aufenthalt in Paris schon wieder nach Deutschland zurückgekehrt, und gastirte zuerst in Cöln.

Berlioz wird Anfang Januar in Deutschland erwartet.

Leopold von Meyer war Anfang October in Florenz und hat dort concertirt.

Die Sängerin Alboni hat in Lissabon gastirt. Sie erhielt für jede Vorstellung 2000 Francs, also ebensoviel als die Sontag.

Frl. Kathinka Evers ist als Primadonna in Turin engagirt. Ihre Antrittsrolle war die „Sappho".

Musikfeste, Aufführungen. In Ulm hat sich zur Unterstützung des Münster-Baues ein Verein gebildet, welcher mit Concentration der einheimischen Kräfte, und unter Mitwirkung ausgezeichneter Mitglieder des Münchner und Stuttgarter Orchesters, mehrere große Musikaufführungen veranstalten wird. Die Aufführungen werden durch den Director des Ulmer Vereins für classische Kirchenmusik, W. Speidel aus München, geleitet. Am 13ten October fand die erste Aufführung im erleuchteten Münster, vor 4000 Zuhörern statt. Man hatte „Samson" von Händel gewählt. Die Damen Marlow und Marschalk, die HH. Rauscher und Pischek vom Stuttgarter Hoftheater wirkten mit.

In Berlin wurde zur Feier des 50jährigen Bestehens des Schneider'schen Gesangvereines ein neues Oratorium, „Luther", Text von Könemann, Musik von Julius Schneider aufgeführt. Die Musik wird gelobt, der Text getadelt. —

In Berlin führte die Singakademie den „Messias" von Händel, und Radzilwill's Musik zu Göthe's Faust auf.

In Petersburg wurde ein Oratorium von Elsner bereits drei Mal aufgeführt. Der Ertrag von 3000 Rubel wird zur Errichtung eines Grabsteines und zur Herausgabe einiger Werke des Componisten verwendet.

In Erfurt wurde zur Vorfeier des Geburtstags des Königs von Preußen „Samson" von Händel vom Soter'schen Musikverein aufgeführt. Zur Nachfeier des Geburtstages führte zwei Tage später der Gesangverein von Kötschau „Paulus" von Mendelssohn auf. — Liszt war zu beiden Aufführungen von Weimar gekommen.

Neue und neueinstudirte Opern. Robert Schumann's „Genoveva" ist nun in Weimar definitiv zur Aufführung angenommen. Die Partitur ist bereits angekauft, und die Aufführung zu Anfang nächsten Jahres bestimmt worden.

Wagner's „Lohengrin" ist in Breslau in Vorbereitung. — Der „Fliegende Holländer" soll in Frankfurt gegeben werden. — Das Theater in Danzig wurde mit „Tannhäuser" eröffnet. — Auch in Zürich soll der Tannhäuser, aber gegen den Willen des Componisten, gegeben werden. Wagner will, in Berücksichtigung der dortigen schwachen Kräfte, die Aufführung nicht sanctioniren, und in keinem Falle dirigiren. —

Vermischtes.

Als neueste musikalische Neuigkeit brachte ein Berliner Blatt kürzlich die denkwürdige Notiz, daß Hr. Musikdirector Wiprecht Schubert's „Lob der Thränen" auf eine „sehr geistvolle Weise" für — — Cavallerie-Musik arrangirt habe! — In gewissen Dingen giebt es doch nur ein Berlin! —

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

der K. K. HOF-MUSIKALIENHANDLUNG
von **C. A. Spina**
in Wien (am Graben 1133).

Czerny, C., Op. 829. 48 melodisch-brillante Studien für das Piano. 7. Heft. (Schluss.) 20 Ngr.

Fahrbach, Ph., Op. 160. Nachtrosen. Walzer für das Pianoforte. 15 Ngr.

———, Op. 161. Die Deutschmeister. Walzer für das Pianoforte. 15 Ngr.

Haydn, Jos., Arie „Nun beut die Flur das frische Grün", aus dem Oratorium „Die Schöpfung", für Mezzo-Sopran. Philomele mit Piano Nr. 497. 10 Ngr.

Lanner, A. J., Op. 18. Kaiserbraut-Ankunfts-Marsch für Pianoforte. 7½ Ngr.

Müller, Adolf, Op. 75. Marjanka-Polka für Pianoforte, aus der Posse: „Ein Hausmeister in der Vorstadt". 5 Ngr.

Proch, H., Op. 185. „Herein", Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 10 Ngr.

Stamaty, Camille, Op. 21. 12 Etudes pittoresques pour le Piano, (adoptées par le Conservatoire Imp. de Musique de Paris):

Cah. 1. 1) Le Flot. 2) La harpe d'Ossian. 3) Mules et muletier. 25 Ngr.

Cah. 2. 4) Nuit Etoilée. 5) La Source. 6) Beaux jours passés. 25 Ngr.

Cah. 3. 7) Amours naïves. 8) Danse au serail. 9) Le torrent. 25 Ngr.

Cah. 4. 10) Chanson du hamac. 11) Vent d'automne. 12) L'insaisissable. 25 Ngr.

Schubert, Fr., Immortellen für Contra-Alt oder Bass. Nr. 48. „Der Schiffer" aus Op. 21. 12½ Ngr.

Todl, J., k. türk. Capellmst., Op. 101. Sultan-Polka für Pianoforte. 5 Ngr.

———, Op. 102. Türkischer Nationalmarsch für Pianoforte. 5 Ngr.

Volkmann, R., Op. 14. Quartett in G-moll für 2 Violinen, Viola u. Violoncell. 2 Thlr.

———, Op. 17. Buch der Lieder für das Pianoforte. Cah. 1. 15 Ngr.
Cah. 2. 15 Ngr.

Volkslied aus Thüringen „Ach, wie ist's möglich, dass ich dich lassen kann", für Sopran mit Piano. 5 Ngr.

———, ditto für Alt oder Bass. 5 Ngr.

———, ditto für eine Singstimme mit Begl. der Guitarre. (Philomele mit Guitarre, Nr. 378.) 5 Ngr.

Winterle, E., Op. 43. Gruss an Ischl. Melodie für Pianoforte. 10 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Zschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 21.** Den 17. November 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: Wilh. Stade, Lieder und Sprüche. — Musikalisch-Culturhistorisches aus Wien (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz. Tagesgeschichte. Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Historische Musik.

Wilh. Stade, Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesanges, übersetzt von R. v. Liliencron, vierstimmig bearbeitet. — Weimar, bei Hermann Böhlau. Preis 2 Thlr.

In der kritischen Untersuchung und historischen Begründung der Werke und Thaten deutscher Vorzeit ist in unserem Jahrhundert Mehr und Größeres geleistet worden, als in irgend einer früheren Periode. War es das hohe Verdienst des vorigen Jahrhunderts, das classische Alterthum uns an der Hand eines Winckelmann und Lessing noch einmal durchleben zu lassen — so ist es das unbestrittene Verdienst unserer Zeit, die deutsche Sage und Geschichte, die deutsche Poesie und Kunst bis in ihre dunkelsten Perioden verfolgt, und dort Schätze gehoben zu haben, deren Wiedergeburt im Bewußtsein der Gegenwart erst allmälig uns zeigen wird, welch' hohen Werth sie besitzen. — Es ist aber das Eigenthümliche vieler gelehrten Forschungen, daß ihre Resultate sehr langsam und fast geräuschlos in's Leben übergehen, um dort ihre Früchte zu tragen. Sie unterscheiden sich hierin wesentlich von den Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem und technischem Gebiet, die gewöhnlich sofort in das Centrum des materiellen Lebens eindringen, und von da mit Blitzesschnelle in den Pulsadern der Gegenwart sich verbreiten. Die bedeutensten Eroberungen auf dem Gebiet der Universalhistorie, Sprachforschung und Kunstgeschichte entbehren daher jener eigentlichen Popularität, welche die Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem Gebiet in so hohem Grade besitzen. Die Namen eines Grimm, Lachmann u. A. sind der Gegenwart bei weitem nicht so geläufig, als die eines Humboldt und Leop. v. Buch, obgleich die Verdienste Jener wie Dieser in gleicher Weise hervorragend und folgewichtig waren.

Es ist daher in hohem Grade anerkennenswerth, wenn Männer der Wissenschaft es unternehmen, die von ihnen oder von Anderen gewonnenen Resultate zu populariſiren, und in Fleisch und Blut der Nation überzuführen. Daß im Bereich der Literatur und bildenden Künste bis jetzt hierin weit mehr geleistet wurde, als im Bereich der Musik, ist leider nicht zu verhehlen. Sind schon die wissenschaftlichen Forschungen auf musikalischem Gebiet noch ziemlich lückenhaft, theilweise sogar resultatlos geblieben, so ist es mit den

musikalischen Kenntnissen des Publikums noch schlimmer bestellt. Trotzdem maßt sich in keiner Kunst Jedermann so leichtsinnig und unvorbereitet ein Urtheil an, als in der Musik, und doch ist keine Kunst so subtil in ihren Mitteln, so mannichfaltig in ihren Gesetzen, so durchgeistigt in ihrer Erscheinung, als die Musik.

Den Grund dieses Widerspruches haben wir hier nicht zu untersuchen. Wir weisen nur beiläufig darauf hin, daß ein hauptsächliches Mittel zur Hebung dieses Mißverhältnisses in der Verbreitung einer wirklichen musikalischen Bildung liegt, (die von dem musiktreibenden Dilettantismus nicht streng genug geschieden werden kann), einer Bildung, die ihre Hauptstütze in der Geschichte der Musik finden muß. Jeder populäre Beitrag zur praktischen Verbreitung musikalisch-historischer Kenntnisse muß daher mit Freuden begrüßt werden, und in diesem Sinne zunächst heißen wir eine Erscheinung dankbar willkommen, die unter dem oben angeführten Titel vor Kurzem in die Oeffentlichkeit getreten ist.

Es sind jetzt hundert Jahre verflossen, seitdem Bodmer eine, in ihrer Art einzige und unschätzbare Urkunde über die Lieder der Minnesinger, die große Manessische Sammlung, in Paris entdeckte und veröffentlichte. So epochemachend diese Entdeckung auch war, so unvollständig war doch ihre Ausbeutung. Von der Hagen übernahm es daher, in unserem Jahrhundert die Manessische Handschrift noch einmal, und zwar vollständig herauszugeben. Im Jahre 1838 erschien das große Nationalwerk, „Minnesinger, deutsche Liederdichter des 12ten, 13ten und 14ten Jahrhunderts" in vier Quartbänden, welches außer jener berühmten Sammlung, mit Benutzung sämmtlicher bis dahin bekannt gewordener Handschriften und alten Drucke, auch die kostbaren Handschriften der Jenaer, Heidelberger und Weingarter Sammlungen vollständig veröffentlichte. — Dem letzten Band dieser Ausgabe waren die getreuen Copien aller noch übrigen Sangweisen der Minnesänger beigegeben. Das Material hierzu lieferte hauptsächlich die Jenaer Handschrift, ein Wiener und ein in Hagen's Besitz befindliches Manuscript der Lieder Nithart's.

Der musikalische Schatz, welcher hier zum ersten Male vollständig gehoben wurde, blieb aber ein todtes Capital, mit welchem die Gelehrten so wenig als die Musiker Etwas anzufangen wußten. Die Entzifferung der Notenschrift bot zwar keine besondere Schwierigkeit dar, doch erhielt man durch Uebertragung der Noten in das moderne System nur einen melodischen Faden, ohne jede harmonische Begleitung und ohne alle rhythmische Gliederung. Dieser melodische Faden war außerdem so eigenthümlicher Art, daß es unseren sogenannten „gelehrten Fach-Musikern" nicht sehr darnach verlangte, dem Ariadnefaden weiter zu folgen. Wo es aber geschah, kam man auf so pedantische Folgerungen, daß die Melodien der Minnesinger des 13ten Jahrhunderts in Gefahr standen, an den Theorien der Kritiker des 19ten Jahrhunderts zu Grunde zu gehen.

Der sehr gelehrte Professor K. Fischer stellte in einer Abhandlung über die Musik der Minnesinger (in Hagen's Minnesingern Bd. IV. Pag. 853) u. A. die Behauptung auf: Es würde schwer sein, viele Melodien auf unseren heutigen Tact zu bringen, und wenn es auch gelänge, so würde das Stück doch nicht als musikalisches Ganze erscheinen — weil man nicht, wie in unseren modernen Tonstücken, bemerken würde, daß eine gewisse Anzahl Tacte eine größere rhythmische, oft wiederkehrende Periode bilden, auch nicht, daß die Accente durch den Anfang der Tacte gehörig ausgedrückt wären! — Der Professor kommt daher zu dem höchst merkwürdigen Schluß, daß es schwer, ja unmöglich sein würde, die Ausführung mit dem neueren Tactstock zu dirigiren (!), daß folglich diese alten Melodien weder in's Leben treten könnten, noch würden! —

Man ersieht hieraus mit Schrecken, wie weit die Macht des „neueren Tactstockes" der „tüchtigen" Kapellmeister sich in die Vergangenheitsmusik zurück erstreckt! Man kann es daher den „Zukunftsmusikern" nicht sehr verargen, daß sie diesem „neueren Tactstock" bei Zeiten den Krieg erklärten, um vor dergleichen Schulmeistereonsequenzen in aller Zukunft ein- für allemal sicher gestellt zu sein! — Professor Fischer und mit ihm Kugler und Kretschmar*) in Berlin unterstützten ihre, im Ganzen übereinstimmenden Folgerungen durch einige Notenbeispiele — moderne Bearbeitungen der Minnesinger-Lieder nach ihrer unmaßgeblichen Meinung — die durch eine gelungene Durchführung der Abschreckungs-Theorie allerdings auch ganz dazu geschaffen waren, die Behauptung zu bestätigen, daß diese Melodien in solchem Gewande nicht wieder „in's Leben treten können"!

Man hatte sich bei diesen negativen Resultaten vorläufig beruhigt, und die Sache schien durch den dreifachen Berliner Richterspruch vollständig erledigt zu sein, als die Musik der Minnesinger endlich durch die Bemühungen von Stade und Liliencron in diesem Jahre aus ihrem Bann glücklich erlöst wurde. Letzterer wies in einem längeren Vorwort theoretisch, Ersterer in 24 höchst gelungenen Beispielen

*) Berliner musikal. Zeitung. 1827. Nr. 17 u. 18.

praktisch nach, daß die Lieder der alten ritterlichen Sänger nach sechs Jahrhunderten noch Lebenskraft genug besitzen, um die verkehrten Theorien des 19ten Jahrhunderts zu Boden zu schlagen; daß sie sogar einen melodischen und rhythmischen Zauber besitzen, welchen der „neuere Taetstock" allerdings weder ahnen, noch hervorrufen konnte, weil der Buchstabe bekanntlich tödtet, und nur der Geist lebendig macht.

Die Feststellung der musikalischen Perioden und Rhythmen der Minnelieder war zwar nicht ohne Schwierigkeit. Hier folgten die Herausgeber aber mit richtigem Gefühl den Gesetzen der Poetik der mittelhochdeutschen Zeit und denen des Choralgesanges, welcher aus den „Sprüchen" des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts im Verlauf des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts sich unmittelbar entwickelt hatte. Es ergab sich, daß die alten Minnesinger, im Gegensatz zu unseren heutigen specifischen Musikern, die innige Verwandtschaft von Wort und Ton, das Hervorgehen der Form aus den Gedanken, das genaue Anschließen der Composition an das Metrum, überhaupt die Gleichberechtigung des sprachlichen und musikalischen Mediums in ihrer Verbindung zu gleichem Zweck, in überraschender Weise festgehalten hatten. Es ergab sich mit einem Wort, daß das Gesetz der musikalischen Deelamation, welches mit Richard Wagner in unserer heutigen Opernwelt eine so gewaltige Revolution hervorrief, von den Minnesingern als selbstverständliches Grundgesetz Jahrhunderte lang streng festgehalten und durchgeführt wurde, bis es durch später entwickelte Gesetze der specifischen Musik verdrängt ward, um endlich in neuester Zeit wieder siegreich an's Licht zu treten. Dieses Ergebniß ist für die ästhetischen Streitfragen, die gegenwärtig die musikalische Welt bewegen, nicht uninteressant, sogar wichtig, weil die, zunächst aus der ästhetischen Abstraction entwickelten Reformfragen hierdurch einen historischen Hintergrund erhalten, der die Gegner der Reform, (welche in der Tradition und Geschichte ihre Hauptstütze und ihren stärksten Bundesgenossen suchten), höchst niederschlagend berühren muß.

Dieses genauen Anschließen der Composition an die Dichtung, so daß der einzelnen musikalischen Periode auch jedesmal ohne Ausnahme eine Verszeile entspricht, führte zu Consequenzen, die zwar eigenthümlicher, aber in keiner Weise störender Art sind. Man erhält dadurch z. B. musikalische Perioden von drei, fünf oder sieben Taeten; rhythmische Rückungen und Unterbrechungen; Abwechselungen von $\frac{4}{4}$- mit $\frac{3}{4}$- oder $\frac{2}{4}$Taet ꝛc., wodurch es allein möglich wurde, bei strenger Beobachtung des aufgefundenen Grundgesetzes, den Melodienfluß zu erhalten, ohne den metrischen Bau des Liedes zu zerstören. Diese Freiheit der musikalischen Behandlung, bei aller Strenge der Gesetzmäßigkeit, hat etwas so Reizvolles, ohne doch das Gepräge des Abnormen an sich zu tragen, daß wir diese ältesten „rhythmischen Studien" vorläufig den Musikern zur Uebung freundlichst empfehlen möchten, während wir voraussetzen können, daß der Laie, dessen freies, natürliches Gefühl ohnehin durch die Banden der Schule nicht ängstlich gefesselt ist, diese künstlerisch naiven Ergüsse einer vergangenen Zeit mit ungetrübter Freude genießen wird.

Dem Zweck einer geeigneten Popularisirung dieser historischen und ästhetischen Erbschaft, welche die Neuzeit angetreten hat, entspricht auch die harmonische Bearbeitung der Minnesingerlieder durch MD. Stade in Jena auf's Beste. — Die Frage, wie die aufgefundenen Lieder harmonisch zu behandeln seien, war offenbar die schwierigste. Gerade in diesem Punkte hatten die früheren Versuche Kugler's, Kretschmar's und Fischer's entschieden fehlgegriffen. Man glaubte, sich darauf beschränken zu müssen, die Melodien mit äußerst wenigen und möglichst einfachen Harmonien zu begleiten, weil man der Meinung war, daß das allereinfachste und bescheidenste Maß der Harmonie der Kunstbildung jener Zeit am Nächsten kommen müsse. In der Vorrede zu ihrer Ausgabe bemerken aber Stade und Liliencron sehr richtig, daß diese, für uns dürftigste Art der Harmonisirung, jener Zeit gerade am Fernsten liegen mußte, oder vielmehr, daß sie für derartige Melodien ganz und gar unangemessen sei. Daß eine solche Behandlung diese Melodien geradezu zerstört, liegt nicht etwa in der Gewöhnung unseres Ohrs, sondern im Wesen der Melodien selbst, weil in ihren Tonfolgen latente Harmonien von solcher Bedeutung und zugleich von so leichter Beweglichkeit liegen, daß sie unendlich weit über jene trivialen Begleitungsaccorde hinausgehen, welche von der Geschmacklosigkeit der neueren Zeit so oft als das Ideal der wahren harmonischen Grundlage des Liedes gepriesen wurde.

Die überraschend selbstständige und mächtigwirkende melodische Kraft, welche in jenen alten Minneliedern, wie in so vielen Volksliedern und alten Chorälen liegt, bildet eben den eigentlichen Kern ihres Wesens. Sie hängt mit dem Umstande zusammen, daß sie ursprünglich ohne alle ausgeführte harmonische Begleitung vorgetragen wurden*). In

*) Es scheint in Beziehung auf die musikalische Begleitung der Gesänge ein Unterschied stattgefunden zu haben. Der sogenannte Leich scheint in ältester Zeit zu einer reicheren Instrumentalbegleitung gesungen worden zu sein während dem Liede nach dem Kunststyl der höfischen Zeit immer nur die

diesen Melodien liegen unmittelbar die reichsten Harmonienfolgen, deren leichte Auffassung und innere Ergänzung eben Sache damaliger Kunstgewöhnung und Kunstbildung war, während sie heute dem Meisten schwer, ja unmöglich fällt, weil das moderne Ohr durch breite, oft triviale harmonische Grundlagen und Massen verwöhnt und verweichlicht ist. Wer daher dem Kunststyl jener Zeit am Nächsten kommen wollte, der brauchte sich über ihren immanenten harmonischen Bau und Gehalt nur erst richtig zu orientiren, um sodann getrost diese Lieder ohne alle Begleitung singen zu können.

Hier finden wir abermals eine beachtenswerthe Verwandtschaft des neuesten Kunststyles mit dem der Minnesinger, die um so merkwürdiger ist, als sie nicht etwa aus Nachahmung hervorgegangen ist, sondern aus der Sache, aus dem Princip selbst. Um nur einige naheliegende Beispiele anzuführen, erinnern wir zunächst an einen Ausspruch Robert Schumann's über die Compositionen von Hector Berlioz. Schumann sagt in seiner berühmten Kritik der „Symphonie Fantastique" u. A.:

„Die Melodien von Berlioz zeichnen sich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Freilich darf man seine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller unendlicher Brust — dann aber werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt."

Die einfachste Art, derartige Melodien in ihrer vollen Intensität zur Geltung zu bringen, ist also offenbar die, sie ohne alle Begleitung einzuführen. Auch Wagner befolgt dieses vollkommen begründete Verfahren da, wo die innere melodische Kraft oder die dramatische Situation es verlangen. Wir erinnern an Lohengrin's Anrede an den Schwan, die, wie sie auch immer harmonisirt werden möchte, an Tonesfülle und melodischer Kraft verlieren müßte. Wir erinnern ferner an das Hirtenlied im Tannhäuser, welches Wagner mit dem feinsten künstlerischen Gefühl ohne alle Begleitung singen läßt, und so auf das Herrlichste jenen Volkston trifft, den wir hier im Auge haben, und von dem nachgewiesen ist, daß er den Sängern zur Zeit des Wartburgkrieges ureigenthümlich angehörte. So trifft die echt künstlerische Auffassung einer Aufgabe im höheren Sinne mit der Wirklichkeit überein, ohne sie jemals sclavisch nachzuahmen.

Wo diese melodische Intensität durchgängig waltet, aber nicht die Möglichkeit geboten ist, die harmonische Begleitung zu entbehren (da es dem Princip nach ganz gleichgültig ist, ob wir ein Lied oder eine ganze Oper im Auge haben), muß nothwendig der Accord-Wechsel eben so rasch folgen, als der melodische Gang vorwärts schreitet, da muß also harmonischer Reichthum mit melodischer Kraft und Fülle identisch sein. Hieraus folgt unmittelbar, warum die Werke von Berlioz und vorzüglich die von Wagner, eben so reich an Wechseln der Harmonie sind, als sie andererseits, in Folge der Einheit von Wort und Ton, reich an rhythmischen Wechseln erscheinen. Es liegt hierin mit einfachen Worten das Wagner'sche Kunstprincip, und die Rechtfertigung dieses Principes zugleich.

Stade hat in der harmonischen Behandlung der Minnelieder dasselbe Princip verfolgt, wie Wagner in der Harmonisirung des Hirtenliedes im Tannhäuser, d. h. er hat eine vierstimmige, an harmonischen Wechseln reiche Bearbeitung beigegeben, die man, je nach Bedürfniß und Vermögen, entweder nur anfänglich als Haltpunkt benutzen, später aber weglassen soll; oder die man weniger harmonisch befähigten Capacitäten als dauernde Begleitung lassen muß, oder die man endlich in Form eines vierstimmigen Chores zur Ausführung bringen kann. Auf letztere Art der Behandlung ist in vorliegender Ausgabe der hauptsächlichste Nachdruck gelegt, weil hierdurch allerdings die meisten Zwecke vereinigt erscheinen und zugleich die größte wünschenswerthe Verbreitung erzielt werden kann. Stade hat die Minnelieder theils für gemischten, theils für Männerchor vierstimmig bearbeitet. Obgleich man nicht behaupten kann, daß die Liebes-Lieder der zweiten Abtheilung (unter dem Titel Frauendienst) sich durchgängig für eine derartige Ausführung eignen, da das Subjectiv-Individuelle solcher Liebeslieder selten der Stimmung eines gemischten Chores angemessen erscheint, so findet sich doch unter den Liedern der ersten Abtheilung (Gottesdienst und Herrendienst) nicht ein einziges, wel-

---

einfache Begleitung, meist einer Geige zukam, welche die Sänger in der Regel selbst spielten. — Den Leich begleitete, nach Lichtenstein's Beschreibung, das Saitenspiel in rasch wechselnden Bewegungen, und hoch auf- und absteigenden Tonläufen, also mehr in Figurationen, als in harmonischen Accordfolgen. Hierzu war die Harfe besonders geeignet, wie denn auch König Rother seinen Waffengefährten drei Leiche zur Harfe lehrte. Volker, der ritterliche Spielmann der Nibelungen, der beim Abschied von der gastlichen Markgräfin zu Bechelaren höflich seine Lieder zur Geige singt, spielt dagegen den Hunnen zum wilden Waffentanz und Todesreigen Leiche mit dem Schwertfiedelbogen auf.

ches dieſe Behandlung nicht zuließ und auch unter den Liebesliedern ſind Mehrere, welche ganz allgemeine Gedanken behandeln, namentlich „Frauenſchöne", „Jugendzeit", und „Maiengruß", der Ausführung im vierſtimmigen Chore ganz angemeſſen.

Es iſt hiermit noch nicht geſagt, daß die vorliegende mehrſtimmige Behandlung die einzig richtige oder mögliche ſei — im Gegentheil läßt jede dieſer Melodien eine mehrfache, ganz verſchiedene harmoniſche Bearbeitung zu, und es käme nun darauf an, daß nach dem rühmlichen Vorgange von Stade ſich Andere veranlaßt fühlten, auch ihrerſeits ihre harmoniſche Kraft an den Minneliedern zu bewähren, eine Aufgabe, die offenbar zu den intereſſanteſten und verdienſtlichſten auf dieſem Gebiete gehört. Mit der vierſtimmigen harmoniſchen Begleitung an ſich müſſen wir uns jedoch — mit dem Vorbehalt, daß die vocale Vierſtimmigkeit kein unbedingtes Erforderniß iſt, ſondern durch eine inſtrumentale unter Umſtänden mit Vortheil erſetzt werden muß — vollſtändig einverſtanden erklären. Stade ging hier übrigens nur ſo weit, als er es thun konnte, ohne ſeinen nächſten Zweck, eine ſingbare Bearbeitung zu geben, aus den Augen zu verlieren. Die Führung der Stimmen iſt demnach den heutigen Kunſtregeln vollkommen gemäß. Man hätte hier vielleicht etwas weiter gehen können — doch wäre dadurch die Verbreitung dieſer Minnelieder erſchwert worden, und das wäre jetzt, wo die Lieder zum erſten Male aus der Verborgenheit hervortreten, ein, ihre Lebensfähigkeit nur hinderndes, und im Grunde doch mehr oder weniger willkührliches Moment.

So wie die Minnelieder in der Stade'ſchen Bearbeitung uns vorliegen, ſind ſie eine höchſt intereſſante und empfehlenswerthe Bereicherung für jeden Chorgeſangverein, jede Liedertafel, ſogar für jeden größeren Familienkreis, welcher der häuslichen Pflege des mehrſtimmigen Geſanges obliegt. Allen denen aber, welche für deutſche Kunſt und Vergangenheit, welche namentlich für das deutſche Volkslied und den alten Choralgeſang ſich intereſſiren, muß das Werkchen nicht minder werthvoll ſein. Es empfiehlt ſich ſchon durch ſich ſelbſt, nicht allein in ſeinem muſikaliſchen, ſondern auch in ſeinem dichteriſchen Theil, da der Ueberſetzer Lilieneron nicht nur den „Ton" der Lieder im Ganzen glücklich getroffen, ſondern auch im Einzelnen Nichts aufgegeben oder verwiſcht hat, was das, hier beſonders ſcharf in's Auge zu faſſende, innige Verhältniß zwiſchen Dichtung und Melodie betrifft. Die Ausſtattung von Seiten der Verlagshandlung iſt äußerſt geſchmackvoll und ſplendid, und in Berückſichtigung dieſer mannichfaltigen Vorzüge der Preis ſehr mäßig zu nennen.*)

Mögen denn dieſe Lieder und Sprüche der alten Minneſinger nach einer Ruhe von ſechs Jahrhunderten noch einmal durch die Welt ziehen, und ein neues fremdes Geſchlecht ebenſo erheben und erheitern, als ſie einſt im Munde der alten Sangesmeiſter ihre Mitwelt erfreuten und bewegten. Wir hegen die beſte Hoffnung des Gelingens, denn wir begrüßen ſie als einen glücklichen erſten Verſuch, deutſche Art und Kunſt der Vergangenheit in Tönen der Gegenwart auf's Neue lebendig zu machen!

R. P.

Muſikaliſch-Culturhiſtoriſches aus Wien.

(Schluß.)

Ich habe bisher von den ſchlimmen Einflüſſen der italieniſchen Oper und des Virtuoſenweſens geſprochen und ſchon hier zeigt es ſich, daß zu allem Schlechten, was man Wien nachſagen mußte, von den Leitern der muſikaliſchen Inſtitute und von den ausübenden Muſikern ſelbſt der Anſtoß gegeben wurde. Dieß geht aber noch weiter. Wir hatten jährlich eine Anzahl von ſechs bis acht ſtabilen, großen Orcheſterconcerten. Was iſt das aber für eine Großſtadt, wie Wien? Wie viel mehr ließe ſich leiſten, wenn man die zahlreichen muſikaliſchen Kräfte, welche Wien birgt, in verſchiedenen Centren ſammelte, organiſirte und im großen Maßſtabe verwendete? Sache der muſikaliſchen Autoritäten und Heerführer iſt es aber von Rechts wegen, dieß zu veranſtalten, Sache des Publikums nur daran Antheil zu nehmen oder nicht. Aber freilich wo ſind unſere muſikaliſchen Autoritäten und Heerführer, wie heißen ſie und welche Farbe tragen ſie? In dieſen wenigen Concerten nun wurde von demſelben Haſpel immerfort derſelbe Flachs abgewickelt;

---

*) In Vorausſicht einer zweiten vermehrten Auflage, welche ſicher zu erwarten iſt, ſei hier der Wunſch ausgeſprochen, daß außer einer zu hoffenden Vermehrung der Sänger (namentlich durch Lieder von Frauenlob, Oſterdingen, Conrad von Würzburg und Nithart), auch das erläuternde Vorwort noch ausführlicher behandelt werde. Wir vermiſſen in demſelben ſpeciellere Angaben über das Leben und die Werke der eingeführten Sänger: des Tannhäuſer, des Meißner's, des Fürſten Witzlav, Hermann Damen, Höllefeuer, Zilies von Sayn, Rubin, Spervogel und Meiſter Alexander — hiſtoriſche Daten, deren Kenntniß im Publikum nicht vorausgeſetzt werden darf, das Verſtändniß aber weſentlich erleichtert.

in einen Lotteriebeutel waren eine gewisse Anzahl Compositionsnummern geworfen, diese Nummern wurden alle Jahr einmal durcheinander gebeutelt und wenn man schnell genug ausgespielt hatte, so fing man wieder von vorne an; nach einem neuen Beutel mit neuen Nummern sich umzusehen, fehlte es theils an Einsicht und Lust, theils an Muth. Wir hatten auch jährlich zwei große Oratorien-Aufführungen. Aber wer lacht denn da? Mir ist, als sähe ich eine Gestalt vor mir, die lachend ihre beiden Hände hebt und an jeder einen Finger ausstreckt, als wollte sie sagen: ich weiß schon, Schöpfung und Jahreszeiten! Es ist der alte Kinderspott, das Comitée des Vereines zur Unterstützung der Tonkünstler-Witwen und Waisen hat den Ruhm sein Vater, der große, berühmte Aßmaier sein Pathe zu sein. Allen Respect aber vor diesen beiden Werken Haydn's, so heißt eine Bethätigung desselben in dieser Form doch nichts anderes, als: heute hängt mir der Zopf rechts und morgen hängt er mir links. Das ist nicht Respect, sondern Trägheit und Unwissenheit. Endlich hatten und haben wir auch einen großen Männergesangsverein, dessen Leistungen sich nach der Seite der Ausführung dem Besten anreihen, was man hören kann, der aber leider bisher, mit zu geringen Ausnahmen, seine herrlichen Kräfte in kleinlichen Bestrebungen verzettelte.

Von den sogenannten Akademien, welche wir gleichfalls alle Jahre hatten und haben, will ich nicht reden. Sie waren immer nur dazu da, damit die Damen sich im Putz, die Kunst im Bettelgewand zeigte und für sie ist mir jener Offizier typisch geworden, den ich einmal bei einer derselben beobachtete. Er saß in einer dunkeln Theaterecke, das schwere Haupt auf seinen schweren Säbel im Halbschlummer gelehnt; nur so oft er merkte, daß eine Nummer zu Ende, stampfte er, ohne sich jedoch zu erheben, mit seinem schweren Korksäbel und seinen schweren Reiterstiefeln einige Male gegen den Boden und stieß einige dumpfe bravo, kora und da capo heraus, denn es war eine Wohlthätigkeits-Academie (vom großen, berühmten Wache arrangirt) und da durfte er im Beifall nicht zurückbleiben. Er schien mir aber zugleich die Sache von dem einzig richtigen Standpunkte aus aufzufassen. Da ich aber so vieles aufgezählt, was wir hatten und haben, wir reichen Leute, so will ich auch noch etwas nennen, was wir, in der rechten Art, weder hatten noch auch gegenwärtig haben, nämlich eine musikalische Kritik, obgleich wahre Kritik für die Kunst ist, was Universität, Gerechtigkeitspflege, Polizei und Sanitätscomission für den Staat. Auch, wenn es erlaubt ist, dieß hier einzuflechten, eine Musikalien-Leihanstalt, wie sie sein sollte und müßte (und, wie ich mir zu garantiren getraue, auch hier sehr gut bestehen könnte) hatten und haben wir nicht, sondern drei, deren eine mehr als die andere ganz und gar das nicht ist, was sie sein sollte.

Für eine der edelsten, reinsten und reichsten musikalischen Kunstgattungen, für das Streichquartett, geschah bis vor wenigen Jahren öffentlich gar nichts. Aus all dem Gesagten folgt unter Anderem auch das Eine, wie wenig es eigentlich unserem Publikum imputirt werden kann, wenn es mit so vielen Schätzen einer früheren Periode, so wie mit den bedeutendsten Erscheinungen der Neuzeit geradezu unbekannt, wenn es gegen sie gleichgültig und ohne Begeisterung ist? Woher sollte es dieselben denn kennen? Der Laie kann weder noch mag er sich hinsetzen, um aus Partituren Tonwerke zu entziffern und was z. B. Pianofortewerke betrifft, so sind gerade die bedeutendsten und inhaltvollsten auch meistens die schwierigsten und verlangen, um durch die Ausführung zu ihrem Verständniß zu gelangen, die nach allen Seiten durchgebildetsten Kräfte; deren giebt es aber nicht allzuviele. Dieß ist eben der Fluch der Tonkunst, daß sie so sehr an die Vermittlung ausübender Kräfte gebunden ist. Wer weiß aber nicht, daß die verstocktesten Philister, die hartnäckigsten Opponenten gegen alles Neue immer die „Leute vom Fach" selbst sind, um so viel mehr, als ihr winziges, egoistisches Interesse sie meist dazu auffordert. Dem Publikum ist es ja gleichgültig, aus welcher Quelle es seinen Durst löscht, wenn es ihn nur löschen kann. Die HH. Directoren, Virtuosen u. s. w. haben sich gewöhnlich hinter die Ausrede geflüchtet, das Publikum wolle dies oder jenes nun einmal nicht. Erstunken und erlogen! Woher wißt ihr denn das, Verehrteste? Gebt nur erst einmal Werke der Art, wie sie hier in Frage stehen, aber, wenn ihre Wirkung das erste Mal vielleicht eine nur geringe und unentschiedene ist, so legt das Werk (von dessen Werth ihr selbst freilich überzeugt sein müßtet) nicht deshalb sogleich auf ewige Zeiten wieder in die Rumpelkammer; führt dasselbe oder ein anderes Werk desselben Autors nach einiger Zeit wieder vor und erst wenn ihr wiederholte ungünstige Erfahrungen gemacht, habt ihr vielleicht ein Recht erlangt zu sagen: damit geht es nicht. Ihr könnt eure Hände in Unschuld waschen, ihr habt eure Pflicht eurer Seits gethan. Wie könnte man denn von dem Publikum erwarten, was sich oft der Einzelne, der Gebildetste, der Künstler selbst nicht zutrauen mag, nämlich augenblickliche Sicherheit des Urtheils, Bestimmtheit und Klarheit der ersten Eindrücke? Welches Kunstwerk wäre in seinem ersten Erscheinen oft schwieriger zu beurtheilen, als eben das musikalische? Schumann und Berlioz haben z. B. hier vor Jahren

Concerte gegeben und es ist wahr, daß ihnen dadurch nicht gelungen, hier tiefere und bleibende Wurzeln zu schlagen. Folgt aber daraus schon, daß man Schumann und Berlioz hier überhaupt „nicht mag?" Abgeschmackt. Es sind dies eben beide eigenthümlichste Künstler, die in ihren Werken dem Inhalt und der Form nach wesentlich Neues bieten. Seit aber die Welt steht, ist es das ganz nothwendige Schicksal alles Neuen, daß es im Anfang mehr Verwunderung als Bewunderung erweckt, daß es zuerst entweder gar nicht oder nur halb erkannt wird. Wer hat es sich aber in den langen Jahren, seit diese Männer uns mit ihrem Besuche erfreut, angelegen sein lassen, sie bei uns, bis in die neueste Zeit herab, zu vertreten? Was soll also jenes Factum beweisen? Man hat es vor zwei Jahren zum ersten Mal (!) versucht — Director Hellmesberger hat dieses Verdienst sich erworben — ein Schumann'sches Werk der Oeffentlichkeit vorzuführen, nämlich das Streichquartett in A-Moll. Es fand begeisterte Aufnahme. Nicht minder im verflossenen Jahre sein herrliches Pianofortequintett und in fast noch höherem Grade die Lieder dieses in seiner Art einzigen Tondichters, welche Stokhausen zu seinen Concertvorträgen wählte. Ich denke, dieß beweist eher etwas. Ebenso fand ein Quartett des bis dahin hier völlig unbekannten Rob. Volkmann bekanntlich den lebhaftesten Anklang und der anwesende Componist wurde auf die liebenswürdigste Weise ausgezeichnet.

Man wird mir das Zeugniß geben, daß ich gegen unsere mannichfachen, musikalischen Sünden keineswegs die Augen verschließe, man erlaube mir daher schließlich nur noch zu zeigen (was zum Theil schon geschah), daß wir uns doch auch schon nach vielen Seiten hin auf dem Wege der Besserung befinden. Unsere großen Orchestereoncerte sind, wenn auch in der Zahl noch immer sehr beschränkt (da Alles in diesem Gebiet durch ein Orchester und stets ein und denselben Director geleistet wird), doch in ihren Programmen ungleich mannichfaltiger und interessanter geworden. Die fast längst verschollenen Namen eines Bach, Händel, Gluck, Cherubini sind in ihnen wieder erschienen, von den Neueren Rich. Wagner, Gade und Hiller wenigstens sporadisch aufgetreten. Schumann wird endlich wohl definitiv in der nun bevorstehenden Saison an die Reihe kommen. Auch eine Vermehrung unserer Orchesterconcerte steht in Aussicht, da der verdienstliche Kapellmeister des Hofoperntheaters, Hr. Eckert einen Cyclus „philharmonischer" Concerte veranstalten will. Einen großen Aufschwung hat das Genre der Quartett-Musik genommen. Professor Jansa gab hierzu bekanntlich im Jahre 1849 den ersten Anstoß und Prof. Helmesberger trat schon im folgenden Jahre in seine Fußstapfen, erst rivalisirend, dann allein herrschend. Im verflossenen Jahr war diese Domaine der Tonkunst durch den constanten Hellmesberger'schen Quartett-Cyclus, durch die Gebrüder Müller und Vieuxtemps so zahlreich vertreten, daß wir in einem Winter gegen dreißig Quartett-Productionen zählten, fast des Guten zu viel. Ueberhaupt kann man Hrn. Director Hellmesberger die gerechteste Anerkennung für seine, von einem schönen Ehrgeiz getragenen, künstlerischen Bemühungen, denen er fast seine Gesundheit opfert, nicht versagen. Auch die Programme dieser Quartettsoiréen (deren jeder Winter zwölf bringt) sind in den letzten zwei Jahren schwungvoller geworden, die Muse der Neuzeit hat ausgedehntere Berücksichtigung gefunden und es ist nur zu wünschen, daß man hierin noch einen Schritt vorwärts mache. Was den executiven Theil betrifft, so wohnt diesen Quartetten ein hoher Grad von Vollendung inne, so wie auch die Orchesterproductionen der Mehrzahl nach ziemlich befriedigend sind. Vom Männergesangvereine, um welchen namentlich Professor Stegmaier große Verdienste hat, wünschen wir, daß er mehr künstlerische, als bloße Amusement-Zwecke im Auge habe; er darf, wie ich glaube, gegenwärtig nicht mehr besorgen, sich dabei materiell zu ruiniren. Ihm seien namentlich die so trefflichen Vocalwerke Carl Löwe's in Erinnerung gebracht, von welchen man hier gar nichts kennt. Das Comitée der Oratorieneoncerte wird sich doch vielleicht wieder einmal auf etwas anderes besinnen, als auf Schöpfung und Jahreszeiten. Es möge „einen Gelehrten fragen".

Die geringsten Hoffnungen scheint man für die Oper fassen zu können. Cornet hat viel geprahlt und wenig gehalten, so daß ein Schluß aus seinem bisherigen Wirken auf sein künftiges wenig günstig ist. Von Allem wäre hier die noch innere rückständige Aufführung der Wagner'schen Opern zu wünschen, nach welchen man die allgemeinste und lebhafteste Begierde hat. Aber leider walten gerade hier gewisse, Ihnen wohl bekannte Bedenklichkeiten ob, die schwer zu begreifen, noch schwerer zu rechtfertigen, aber gerade hinreichend sind, um vielleicht noch lange einen Damm gegen die Erfüllung eines allgemeinen Wunsches und künstlerischen Bedürfnisses zu bilden. Möge aber Hr. Cornet einstweilen der deutschen Oper überhaupt mehr Berücksichtigung angedeihen lassen und nicht nur die besseren Producte der früheren französischen Schule, sondern auch so manches deutsche Meisterwerk ersten und zweiten Ranges wieder an's Tageslicht bringen. In den letzten Wochen hat er sich durch Wiederaufführung des Spontini'schen Ferdinand Cortez ein Verdienst erworben, einer Oper, die unstreitig manches Schöne und Bedeutende, aber doch am Ende noch mehr Geschrei als Wolle enthält und seiner Vestalin,

meiner Meinung nach, entſchieden nachſteht. Daß jene einen bedeutend größeren Anklang im Publikum gefunden, verdankt ſie nicht nur dem vielen äußerlichen Schau- und Spectakelweſen, ſondern auch einer Aufführung, die faſt eben ſo vorzüglich, als die der Veſtalin kläglich war. Ein jüngſtes Ereigniß war auch die Aufführung des Sommernachtstraumes mit Mendelsſohn's tiefreizender, genialer Muſik im Burgtheater, welch' letztere aber in Folge des völlig acuſtikloſen Raumes, des ſchwach organiſirten Orcheſters und der gänzlich vergriffenen Tempi, wie voraus zu ſehen war, ziemlich wirkungslos blieb. En general aber ſegeln wir mit guten Hoffnungen!

C c.

Kleine Zeitung.

Correſpondenz.

Leipzig. Das fünfte Abonnementconcert am 2ten November war der Erinnerung an F. Mendelsſohn Bartholdy gewidmet. Es brachte folgende Werke: Requiem und Dies irae von Mozart, Suite für Orcheſter (D-Dur) von Seb. Bach, Stücke aus dem unvollendeten Oratorium „Chriſtus" von Mendelsſohn; im 2ten Theile „Laula Sion" für Chor und Orcheſter von Mendelsſohn, ein nachgelaſſenes Werk, componirt für die Kirche St. Martin in Lüttich zur Feier des 11ten Juni 1846; endlich die Ouvertüre zu Leonore. Nr. 3. Die Zuſammenſtellung der kirchlichen Werke und der Werke weltlichen Styls in dieſem Concert war keine ganz glückliche. — Auch das Conſervatorium veranſtaltete, wie alljährlich bei dieſer Veranlaſſung eine Aufführung, die dies Mal zugleich eine Trauerfeierlichkeit für den verſtorbenen König von Sachſen war. Gallus' Ecce quomodo moritur justus und der Choral „Mitten wir im Leben ſind" für achtſtimmigen Chor von Mendelsſohn nebſt mehreren anderen Werken Mendelsſohn's, u. A. eine ungedruckte Arie deſſelben: „Der Du die Menſchen läſſeſt ſterben" kamen zur Aufführung.

Das ſechſten Abonnementconcert am 9ten November brachte an Inſtrumentalwerken die Symphonie, D-Dur, von Haydn; die Ouvertüre zu Hans Heiling und die zum Freiſchütz. Frl. Stabbach ſang eine Mozart'ſche Arie mit obligater Violine, die Partie der letzteren geſpielt vom CM. David. Hr. Schneider ſang die Arie „Gönne mir ein Wort der Liebe" aus Hans Heiling. Intereſſant war das Concert durch die Mitwirkung des Frl. von Harder aus Dresden. Sie ſpielte Carl Mayer's Pianoforteconcert in D-Dur und Polonaiſe von Chopin. Frl. v. Harder iſt bis jetzt, unſeres Wiſſens, nur in größeren Privatgeſellſchaften gehört worden und trat dies Mal zuerſt vor die Oeffentlichkeit. Wir können ihr zu dieſem Auftreten nur Glück wünſchen, denn die junge Künſtlerin leiſtete ganz Vorzügliches. Sie beſitzt eine treffliche, ſehr ſorgfältig ausgebildete Technik, Sicherheit, Ruhe, und daß ſie ſehr begabt iſt, beweiſt ſchon die Feſtigkeit des muſikaliſchen Gedächtniſſes. Beide Werke wurden von ihr auswendig vorgetragen. Gelingt es ihr unter geiſtvoller Anleitung noch mehr Innerlichkeit, noch mehr geiſtigen Schwung zu gewinnen, was wir, wenn ihr eine ſolche Anregung zu Theil würde, nicht bezweifeln, ſo dürfen wir ſie bald zu den erſten Pianiſtinnen zählen. Zu bedauern war, daß ſie eine durchaus gehaltloſe Compoſition Mayer's zum Vortrag gewählt hatte. — Leider hat ſich die Hoffnung, die wir beim Beginn dieſer Concerte ausſprachen, daß man auf der im vorigen Winter glücklich betretenen Bahn fortſchreiten und den Meiſterwerken der Gegenwart die gebührende Rechnung tragen werde, bis jetzt noch gar nicht verwirklicht, obſchon bereits das ſechſte Concert vorüber iſt. Tadelnde Stimmen in der Tagespreſſe ſind deshalb auch ſchon laut geworden. Jedenfalls iſt es keine gute Vertheilung, wenn man ſechs Concerte ohne Erweiterung der ſtereotypen Programme vorübergehen läßt, und ſpäter vielleicht das Verſäumte nachholen will. Beethoven urtheilte über die Concerte des Gewandhauſes: „Und wenn darüber nichts gedruckt würde, als die dürren Regiſter, ich würde es doch mit Vergnügen leſen. Man ſieht doch, es iſt Verſtand darin, und guter Wille gegen Alle." Wir verlangen weiter nichts als dieſen „guten Willen gegen Alle." Was von einer Beſchränkung auf das Claſſiſche zu halten, iſt in der Correſpondenz aus Wien in der gegenw. Nummer dieſ. Bl. ſo richtig ausgeſprochen, daß wir dem hier nichts hinzuzufügen brauchen.

Auch der Muſikverein Euterpe hat am 7ten November ſeine Concerte begonnen. Von Inſtrumentalwerken kamen darin die Ouvertüre zu Oberon und die C-Moll-Symphonie zur Ausführung. Frl. Emma Koch, die ſchon im vorigen Winter die Geſangsvorträge übernommen hatte, ſtand auch dies Mal auf dem Programm. Sie ſang die große Arie aus Oberon und eine neue, nicht ſehr dankbare, auch der Stimmlage der Sängerin nicht ganz entſprechende Concertarie von A. F. Riccius, die erſtere beſſer als die zweite, wo auch eine nicht ganz reine Intonation ſtörte. Hr. Rudolph Mehner aus Dresden ſpielte die Polonaiſe Op. 22 von Chopin, und la Sylphide, Caprice-Etude von F. Bernsdorf und Sehnſucht am Meere von Willmers. Er bewährte ſich darin auf's Neue als gut geſchulten Pianiſten, ließ jedoch geiſtigen Schwung zu ſehr vermiſſen. Das Pianoforte aus der Fabrik der HH. Breitkopf und Härtel, ein Salonflügel, wie dieſe Fabrik bis-

ber noch nicht geliefert hat und in ſeinem Charakter von den großen Concertflügeln verſchieden, war von ſehr günſtiger Wirkung.

In Paris regnet es jetzt eine Fluth neuer Opern, die aber Alle eigentlich nicht neu ſind. Daß Gounod's „blutige Nonne" in der „großen Oper" ein anſtändiges Fiasco erlebt hat, wird Ihnen bekannt ſein. — Die „Pantoffeln der Marquiſe", mit Muſik von Boulanger, haben in der „komiſchen Oper" zwar gefallen, ſind aber ohne Bedeutung. Sie ſtehen auf der Stufe von „Jeannettens Hochzeit" von Maſſé. Jetzt iſt in der komiſchen Oper Herold's „Pré aux clercs" (Zweikampf) an der Tagesordnung. Man giebt dieſe Oper zur Erholung von Meyerbeer's „Nordſtern" mit fortwährendem Beifall. Der Kapellmeiſter Tillmant an der komiſchen Oper wird gegenwärtig für den beſten Theaterkapellmeiſter in Paris gehalten. — Die „lyriſche Oper", welche jetzt mit der komiſchen Oper unter Direction von Perrin ſteht, entfaltet eine große Thätigkeit. Sie brachte eine kleine Oper „Schaabaam II." von Gautier, ohne Erfolg. Beſſer iſt die neue Oper vom Belgier Gevaert „das Billet Margarethens", welche nicht ohne muſikaliſches Intereſſe in den Einzelnheiten iſt. Eine neue Oper von dem neuen Mitglied der Akademie, Clapiſſon, kann nur mit Bangigkeit erwartet werden. Einer neuen Oper von Adam wird gleichfalls entgegen geſehen. Endlich will das „lyriſche Theater" eine vollſtändige Aufführung vom „Freiſchütz" veranſtalten, offenbar das Beſte, was es thun kann. — Mit der „italieniſchen Oper" iſt man ziemlich zufrieden. „Semiramis" mit der Boſio und dem Bariton Gaſſier hat gefallen, eben ſo „Othello" mit der Frezzolini. Es war ein ſehr kluger Gedanke der „italieniſchen Oper", Roſſini wieder „en vogue" zu bringen, der ſo lange geruht hat, und von dem doch eine Oper beſſer iſt, als die aller jetzt lebenden italieniſchen Componiſten zuſammengenommen. „Mathilde di Schabran" von Roſſini iſt als dritte Roſſini'ſche Oper auf dem Repertoir des Théatre italien. Das Publikum hat dieſe alte Oper mit Enthuſiasmus aufgenommen; die Boſio und der Tenoriſt Lucheſi glänzten darin. — Verdi dreht noch immer mit ſeiner neuen Oper (ich glaube „Lear"), deren Hauptrolle er der Medori übertragen will, nachdem er ſie der Ernvelli entzogen hat. — Unter allen Theatern macht die „große Oper" die ſchlechteſten Geſchäfte, ſowohl mit den Sängerinnen und mit den Recenſenten, wie mit neuen Componiſten und dem Publikum. Man begeht einen Fehler über den anderen, ſtößt der Reihe nach bei allen Sängern und Sängerinnen, bei den Componiſten und Journalen ſo energiſch an, daß die Stolz nach England, die Ernvelli nach Frankfurt deſertirte, Roger fortging, Meyerbeer von der großen Oper Nichts mehr wiſſen will, die Journale ſchweigen, die neuen Opern durchfallen, die Kaſſen leer ſind und das Publikum ſich bei alledem ſo langweilt, daß es die „finanzielle" Verwaltung der kaiſerlichen Oper ſitzen läßt, oder, wie bei der Flucht der Ernvelli, allerlei Mährchen erfindet. — Der Scandal mit der Ernvelli, der ſeit Wochen alle Journale beſchäftigte, iſt noch nicht ganz aufgeklärt, und wird es wohl auch nicht werden. man dürfte ſonſt hinter ſonderbare Dinge kommen, deren Verheimlichung gewiſſen Perſonen äußerſt nöthig iſt. Was die Journale darüber gefabelt haben, iſt meiſtentheils nur hypothetiſch, nicht thatſächlich begründet. In den Verlauf der Intrigue ſoll ſogar die Kaiſerin verwickelt geweſen ſein. Hrn. Fould's Portefeuille ſtand auf dem Spiel, jetzt aber iſt der Director der großen Oper, Roqueplan, als Opfer gefallen, und damit ſcheint dieſe Conliffengeſchichte vorläufig zum Schluß gelangt zu ſein.

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Einem jungen und ſehr begabten Schüler Dreiſchock's, Hrn. Bernard Rie in Prag, iſt die Aufforderung zugekommen, bei den heurigen Leipziger Gewandhaus-Concerten mitzuwirken.

A. Köckert beabſichtigt, dieſen Winter in Prag zuzubringen. Am 5ten November veranſtaltete er daſelbſt ein Concert, worin er Spohr's Geſangsſcene und ſehr ſchwierige Variationen eigener Compoſition ſpielte. Eröffnet wurde das Concert mit dem Quintett Op. 18 von Mendelsſohn, wobei auch der Concertgeber mitwirkte.

Am 10ten November fand in Weimar zu Ehren der Großfürſtin ein großes Concert ſtatt, in welchem Litoff ſeine zwei letzten großen Clavier-Concerte (Symphonie-Concerte Nr. 3 und 4) mit Orcheſter ſpielte, eine ſymphoniſche Dichtung „Orpheus" von Liſzt, drei altdeutſche Minnelieder nach der Bearbeitung von Stade, und Mendelsſohn's Lobgeſang zur Aufführung kamen. Litoff's letzte Concert-Symphonie wird als ein bedeutendes Werk, ein entſchiedener Fortſchritt des Componiſten bezeichnet. Sein Spiel war meiſterhaft und electriſch lebendig. — Das Concert war überaus zahlreich beſucht, der ganze Hof war anweſend.

Der Violinvirtuos Edmund Singer aus Peſth iſt mit dem Titel als Großherzogl. Weimar. Kammervirtuos in die Weimariſche Hofkapelle eingetreten und hat bereits in einem Concert bei Hofe geſpielt.

Der berühmte Flötiſt, Kammermuſikus Heindl aus Sondershauſen, hat ſich im Theater in Weimar auf einer neuconſtruirten Metallflöte von vorzüglichem Ton, mit vielem Beifall hören laſſen.

Auch der Horniſt Vivier iſt in Weimar mit Concert-Intentionen anweſend.

Man hofft, daß Jenny Lind, welche nach einem Beſuch in ihrem Vaterland Schweden ſich nach Berlin gewendet hat, daſelbſt zur Unterſtützung der Schleſier ein Concert geben werde.

Anna Zerr wird Mitte December in Leipzig auf der Bühne gaſtiren, und bei dieſer Gelegenheit hoffentlich auch in einigen Abonnement-Concerten ſingen.

In Paris gaſtirt gegenwärtig eine neue „Sennora Pepita", natürlich Spanierin, diesmal aber Sängerin. — Eine Kunſtreiterin gleichen Namens hat im Circus von Renz Gaſtrollen „geritten"; das ſpaniſche Kleeblatt wäre alſo nun vollſtändig. Welche Pepita die „größte Künſtlerin" ſei, ob die Tänzerin, Sängerin oder Reiterin, dürfte aber ſchwer zu entſcheiden ſein. —

Fel. Marie Wieck hat in Dresden ein Concert gegeben, in welchem ſie unter anderen das Beethoven'ſche Es-Dur-Concert geſpielt hat. In der vorläufigen Anzeige ſoll dieſes Concert als in Dresden noch nicht „dageweſen" bezeichnet worden ſein! Es iſt aber vor Jahren ſchon in den damaligen Hartung'ſchen Concerten geſpielt worden.

Frl. Marie von Harder, welche nach ihrem erſten ſehr glücklichen Auftreten im Leipziger Gewandhaus ſich zunächſt zum Beſuch von Liſzt nach Weimar gewendet hat, wird in nächſter Zeit ein Concert in Dresden veranſtalten, in welchem ſie Beethoven's C-Moll-Concert zur Aufführung bringen will.

Frau Betty Gundy gaſtirt jetzt im deutſchen Theater in Peſth mit großem Beifall. Sie trat zuerſt als Roſine im „Barbier" auf.

Fel. Faſtlinger iſt in Freiburg im Breisgau als „Fidelio" aufgetreten, und hat dort Furore gemacht.

Die deutſch-italieniſche Operngeſellſchaft, welche gegenwärtig in Liverpool etablirt iſt, zählt als Mitglieder die Damen: Coradori, Agnes Büry, Rudersdorf und Sedlaczek, und die HH. Formes, Reichardt, Benedetti und Zelger.

Mario und die Grisi machen in New-York überaus ſchlechte Geſchäfte. Die Concurrenz iſt zu groß, und ihre Mittel ſind zu klein. Bei der dritten Vorſtellung nahmen die Unternehmer nur 500 Dollars ein. Wenn man nicht außerordentliche Hülfsmittel herbeizieht, macht das Unternehmen glänzend Bankerott, trotz alles Geſchreis der bezahlten amerikaniſchen Journaliſten.

Muſikfeſte, Aufführungen. In Peſth wird Liſzt's Meſſe für Männerſtimmen mit Orgelbegleitung (ſiehe Nr. 20 d. Bl.) zuerſt zur Aufführung kommen. — Liſzt's „Pater noster" und „Ave Maria", für gemiſchten Chor mit Orgel, ſind in Prag durch die Bemühungen der kunſtſinnigen Gräfin Schlick zur Aufführung gelangt.

Das Oratorium von Kühmſtedt „Die Verklärung des Herrn", welches in Eiſenach u. a. a. O. ſchon mit Beifall aufgeführt wurde, ſoll auch in Weimar zur Aufführung kommen.

Am 4ten December werden die philharmoniſchen Concerte in Hamburg ihr 25jähriges Jubiläum feiern. Bei dieſer Gelegenheit wird der Kammervirtuos Singer aus Weimar Schumann's Violin-Phantaſie zum erſten Male in Hamburg vortragen. Die Hauptpiece des Feſt-Abendes bildet Beethoven's 9te Symphonie.

Die Münchner Abonnementconcerte haben am 15ten November im Odeon begonnen. Der Proſpect führt folgende neue Muſikſtücke an, welche die glücklichen Münchner in dieſem Jahre zum erſten Male genießen werden: Eine Symphonie von Eſſer, die Es-Dur-Symphonie von Spohr, das Blas-Octett von Mozart, Quartett-Concert von Spohr und „Lauda Sion" von Mendelsſohn. Am erſten Weihnachtsfeiertag werden den Abonnenten alle vier Jahreszeiten von Haydn beſcheert. — Man ſieht aus dieſem Proſpect, wie ſehr ſich München beeilt, mit der Zeit fortzuſchreiten, und das Publikum darüber „aufzuklären" wieviel ſeit Beethoven in der Inſtrumentalmuſik geleiſtet worden iſt! Lachner iſt noch immer General-Muſikdirector und erſte Münchner Autorität.

Im erſten Abonnementconcert in Roſtock kam Schumann's D-Moll-Symphonie (Nr. 4) zur Aufführung.

In Caſſel hat die, vom Componiſten Bott geleitete Singacademie ein Concert gegeben, in welchem die Walpurgisnacht von Mendelsſohn, Chöre aus Spohr's „Letzten Dingen" und „Salve Regina" von Hauptmann zur Aufführung kamen.

Neue und neueinſtudirte Opern. Im Teatro grande in Triest wurde die neue Oper „Mario Visconti" von Petrella mit günſtigem Erfolg aufgeführt.

Die Oper „Santa Chiara" vom Herzog Ernſt von Gotha wurde in Coburg am 15ten October zum erſten Mal aufgeführt. In Frankfurt iſt ſie in Vorbereitung.

Die „blutige Nonne" von Gounod, Text von Scribe und Delavigne iſt in Paris am 18ten Octbr. zum erſten Male aufgeführt worden und durchgefallen. — Gounod, der „Claſſike" wurde als Nachfolger von Onslow zum Mitglied der franzöſiſchen Academie erwählt, während man bekanntlich ſchon damals, wie jetzt wieder bei der Wahl von Clapiſſon, Berlioz überging. Das ſind Illuſtrationen zu den Pariſer muſikaliſchen Zuſtänden.

Am 9ten November fand eine Feier ſeltener Art in Weimar ſtatt. An dieſem Tage waren es funfzig Jahre, daß die verwittwete Frau Großherzogin in Weimar einzog. Schiller dichtete damals zur Feier des Einzugs ſeine „Huldigung der Künſte", die nun nach einem halben Jahrhundert, an derſelben Stelle noch einmal erſchien. Die Muſik zu dem Feſtſpiel wurde von Muſikdir. Stör componirt, vorher ging eine ſymphoniſche Dichtung „Feſtklänge" von Franz Liſzt. — Der „Huldigung der Künſte" folgte die neue einactige Oper von Rubinſtein, „die ſibiriſchen Jäger", Text nach dem Ruſſiſchen von Peter Cornelius.

Am 22ſten October, Liſzt's Geburtstag, ging „Lohengrin" in Weimar wiederum mit Beck (dem Erſten, der den Lohengrin überhaupt geſungen hat) in Scene. Die Aufführung geſchah auf beſonderen Wunſch der Frau Wagner,

welche dirses größte Werk ihres Gemahles noch nie auf der Bühne gesehen hatte. Liszt wurde mit Blumen und Kränzen empfangen, und am Schluß stürmisch gerufen. Das Theater war, wie immer bei Wagner's Opern, überfüllt. Viele Fremde waren aus Jena, Erfurt, Berlin, Leipzig ꝛc. dazu gekommen.

In Dresden kam die abgelebte Oper von Auber, „Die Kronldamanten" als Novität zur Aufführung. Ein Berichterstatter machte hierzu die treffende Randglosse: „Diese Oper ist nun alt genug, um für Dresden „neu zu sein".

In Prag ist Wagner's „Tannhäuser" endlich zur Aufführung gelangt. Näheres darüber bringen wir nächstens. — Auch in Mainz ist der Tannhäuser in Vorbereitung. — In Breslau hat die Aufführung des „Lohengrin" einen großen Erfolg gehabt. Namentlich werden die Leistungen der Frau Eugenie Fischer-Nimbs in der Rolle der „Ortrud" als ganz vorzüglich hervorgehoben. Sie soll eine dramatische Gesangskünstlerin ersten Ranges sein. — Leipzig ist der einzige Ort geblieben, wo Lohengrin keinen großen Erfolg gehabt hat. Daß Wagner daran sehr unschuldig ist, brauchen wir wohl kaum zu erwähnen. — In Augsburg, wo der Tannhäuser schon Liebling des Publikums geworden ist, und fast kein Concert vergeht, in welchem nicht Stücke aus Tannhäuser oder Lohengrin zur Aufführung kommen, wird nunmehr auch Lohengrin einstudirt.

Der zweite Theil von Göthe's „Faust", nach der Bearbeitung von Wollheim, mit Musik von Pierson, wie er in Hamburg bereits zur Aufführung kam, wird in Breslau einstudirt. Von Hamburg aus lobte man Bearbeitung und Musik bedeutend, doch sind Erfolge an anderen Orten erst abzuwarten. — Der Componist Pierson, jetzt in Hamburg, ist bekanntlich ein Engländer. Er lebte in den vierziger Jahren erst in Leipzig, dann in Dresden, und schrieb sich Pearson. Dann ging er incognito nach Wien, und machte als „Edgar Mansfeld" sich bemerkbar. Er verheirathete sich mit der Improvisatrice Caroline Leonhard Lyser, verschwand abermals, und tauchte als Pierson in Hamburg wieder auf. Bei dieser dritten Metamorphose scheint er stehen bleiben zu wollen. Frühere Jahrgänge dieser Bl. haben ausführliche Besprechungen seiner damals erschienenen Werke gebracht.

Im königlichen Nationaltheater in Amsterdam hat sich unter Direction von de Vries eine große deutsche Oper etablirt, welche Mitte October ihre Vorstellungen mit dem „Freischütz" begann.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die königl. Academie der Künste in Berlin hat den Orgelbauer J. F. Schulze in Paulinzelle (in Schwarzburg-Rudolstadt) zu ihrem academischen Künstler ernannt. —

KM. Julius Rietz ist an Schneider's Stelle nach Dessau berufen worden, und hat diesen ehrenvollen Ruf angenommen.

C. Billert, der Componist der Festcantate, welche bei der silbernen Hochzeit des Prinzen von Preußen in Berlin aufgeführt wurde, hat die große goldene Medaille erhalten.

Franz Lachner in München hat vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha das Verdienstkreuz des Herzogl. Hausordens erhalten. —

Musikalische Novitäten. Ferdinand Hiller hat während seines Aufenthaltes in St. Goar am Rhein eine „Loreley-Symphonie" componirt.

Von Gade erschien eine Sonate für Pianoforte (Liszt gewidmet) Op. 28 und Arabeske für Pianoforte Op. 27.

Literarische Notizen. Bei R. Weigel in Leipzig ist eine Brochüre von E. Hanslick in Wien „Vom musikalisch Schönen" erschienen, welche in Wien viel Aufsehen gemacht hat. Der Inhalt ist theils ästhetischer, theils polemischer Art.

Todesfälle. Die Königl. Oper und Kapelle in München hat in den letzten Monaten durch die Cholera nicht weniger als acht ihrer Mitglieder verloren, die Damen Rettich, Pellegrini und Degele, die HH. Flchtl, Reindl, Ebling, Haller und Werle.

Vermischtes.

Daß man in Paris von Seiten der Directionen eine gelinde Wuth auf das Unwesen der Freibillets hat, und daß namentlich der sparsame Hr. Fould dem freien Entrée den Krieg erklärt hat, ist begreiflich, wenn man vernimmt, wie theuer den Directionen zuweilen die Freibillets zu stehen kommen. — In einer Aufführung des Barbier von Sevilla hatte ein Hr. Lecomte in Paris ein Sperrsitzbillet für fünf Franken gelöst. Er sucht seinen Platz, und findet ihn hartnäckig von einem Andern besetzt. Hr. Lecomte macht kurzen Prozeß, begiebt sich zum Polizei-Commissär, der in Paris nie weit zu suchen ist, läßt ein Protokoll darüber aufnehmen, und leitet einen Prozeß ein. Er verlangt 150 Franc Schadenersatz für die, ihm rechtmäßig zukommende aber unzugänglich gewordene Vorstellung; er verlangt ferner eine Wiederholung der Vorstellung zu seinen Gunsten in kürzester Frist und bis dahin einen Ersatz von 20 Franc für jeden Tag Verzögerung. — Dieser Hr. Lecomte muß auf den Barbier allerdings sehr versessen gewesen sein! Doch gaben ihm die Gerichte vollkommen Recht, und die Direction war noch froh, mit einem höchst anständigen Vergleich von einigen hundert Franc loszukommen. — Man untersucht nun die Angelegenheit noch weiter, und fand endlich zu allgemeiner Freude, daß der verhängnißvolle Sperrsitz von einem — Freibillet eingenommen worden war! —

In der „Großen Oper" in Paris wird man von der

sonderbaren Bestimmung, daß nur fünfactige Opern aufgeführt werden dürfen, endlich zurückkommen. Dieses Gesetz wurde bisher so pedantisch festgehalten, daß man sogar Mozart's „Don Juan", um ihn in der großen Oper aufführen zu können, von Castil Blaze in fünf Acte zerspalten, respective „bearbeiten" ließ! — Hr. Zould will jetzt aber die Componisten veranlassen, Opern in drei Acten zu schreiben, welche den Theaterabend ausfüllen.

Druckfehler-Berichtigungen. In Nr. 20 gehört das Beispiel S. 214, Sp. 2, 3 20 v. o. nach den Worten: „dieses Ganges", nicht nach den Worten: „zu welchem".

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

der K. K. HOF-MUSIKALIENHANDLUNG

von ***C. A. Spina***

in Wien (am Graben 1133).

Croze, Ferd. de, Caprice de Concert sur l'opera „Il Trovatore" de Verdi pour Piano. 15 Ngr.

———, Danse americaine pour Piano. 10 Ngr.

Czerny, C., Op. 829. Nr. 6. Melodisch brillante Studien für das Piano. 20 Ngr.

Diabelli, A., Euterpe, Sammlung der beliebtesten Melodien für das Pianoforte (Fortsetzung).

Nr. 520. 1. Potpourri nach Motiven der Oper: „Il Trovatore" von Verdi. 20 Ngr.

„ 521. 2. detto detto. 20 Ngr.

Die beiden Potpourri auch complet gebunden à 1 Thlr. 10 Ngr.

———, Concordance, (Fortsetzung) für die Violine concertant und Piano.

Nr. 84. 1. Potpourri aus der Oper „I Masnadieri" von Verdi. 27½ Ngr.

„ 85. 2. detto detto. 27½ Ngr.

———, Gesellschafter, der musikalische, für eine Flöte (Fortsetzung).

Nr. 92. Potpourri aus der Oper „Il Trovatore" von Verdi. 20 Ngr.

Haydn, Josef, Des Geistes Gesang (The spirits song), für 1 Singstimme mit Piano. 7½ Ngr.

Hoven, J., (Vesque) Op. 48. 3 Lieder für eine Singstimme mit Piano.

Nr. 1. Ständchen (nach einer steierischen Weise). 10 Ngr.

„ 2. Blumentrost. 5 Ngr.

„ 3. Thautropfen. 5 Ngr.

Lanner, J. A., Op. 14. Amalienpolka, für Piano. 7½ Ngr.

———, Op. 16. Scherzpolka, für Piano. 7½ Ngr.

Lickl, C. G., Op. 51. Nr. 21. Wiener Salonmusik für Piano und Physharmonica oder 2 Piano. Quintett (für 2 Violinen, 2 Clarinetten, Viola und Violoncelle) von W. A. Mozart. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mayer, Franz, Op. 9. „Ich bin bei dir", Lied für 1 Singstimme mit Piano. 10 Ngr.

Preyer, Gottfried, Op. 62. „Gondoliera", von Geibel, für 4 Männerstimmen. 15 Ngr.

Schubert, Franz, Immortellen, Gesänge für Contra-Alt, Bass. Fortsetzung:

Nr. 37. Der Einsame, aus Op. 41. 15 Ngr.

Weiss, L., Op. 35. Trauermarsch für Piano. 5 Ngr.

Bei ***J. André*** in Offenbach sind erschienen:

Neue Compositionen für Violine
von **Henri Vieuxtemps.**

Cadenzen zu *Beethoven* Op. 61.	15 Sgr.
Op. 30. Elegie für Viola mit Pianof.	25 Sgr.
„ 30. „ für Violoncell mit Pianof.	25 Sgr.
„ 30. „ mit Pianof.	25 Sgr.
Op. 31. 4tes Concert (D-moll) f. V. m. Pf.	4 Thlr. 10 Sgr.
„ 31. Dasselbe mit Orchester.	9 Thlr.
Trille du Diable (v. *Tartini*) mit Pf.	1 Thlr.
Dasselbe mit 2ter V., A. u. Vlle.	1 Thlr.

In der ***Heinrichshofen***'schen Musikalien-Handlung erscheint:

Cantaten von ***J. S. Bach*** nach den Partituren der Bach-Gesellschaft im Clavier-Auszuge von *A. G. Ritter.*

No. 1. 1⅓ Thlr. No. 2 u. 3. à 20 Sgr.

Dieselben in Chorstimmen, à Bogen 3 Sgr.

(No. 1—3. à 1½ Sgr., bereits fertig.)

(Wird fortgesetzt.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 22.** Den 24. November 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Betrachtungen. — Recensionen: J. Fr. Dupont, Op. 13. — Aus Bremen. — Kleine Zeitung: Correspondenz, Tagesgeschichte. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Betrachtungen

über F. Brendel's Schrift:

„Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft."

Zweiter Artikel.*)

Jener berühmte Hegel'sche Satz, daß „Alles was ist, vernünftig ist", hat schon so oft das Schicksal erfahren, lächerlich gemacht zu werden, daß man jetzt, wo die Hegel'sche Philosophie für abgeschlossen, um nicht zu sagen abgethan erklärt wird, diese paradox scheinende Thesis nicht auf's Neue anregen sollte, wenn man sich nicht der Gefahr aussetzen will, von vorn herein mißverstanden zu werden. Dennoch wagen wir, auf diese Gefahr hin, zu behaupten, daß bei richtigem Verständniß dieser Satz gerade der Ausdruck des Grundprincipes ist, von welchem aus die gesammte historische Forschung zu gehen hat, wenn sie eine wissenschaftliche Forschung, und keine bloße Anhäufung und Compilation zusammenhangloser Facta und Anekdota sein soll.

Im Gebiet der Universalgeschichte ist dieser Grundsatz schon längst anerkannt, und mit mehr oder weniger Glück auch festgehalten und durchgeführt worden. In der Kunstgeschichte weiß man aber noch Wenig davon, wie man denn überhaupt ohne Rückhalt aussprechen muß, daß die Leistungen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte noch weit davon entfernt sind, denen der Universalhistorie sich ebenbürtig an die Seite stellen zu können. Zunächst ist es Thatsache, daß nicht nur einzelne Zweige der Kunstgeschichte noch so gut wie unausgebaut sind, sondern daß auch über ganzen Perioden derselben ein fast noch undurchdringliches Dunkel ruht.

Unter diesen Verhältnissen ist es zwar erklärlich, aber nicht weniger bedauernswerth, daß eine Universal-Kunstgeschichte überhaupt noch nicht existirt. Wenn wir auch anerkennen, daß seit Winkelmann und Lessing einzelne Zweige der Kunstgeschichte ganz vorzüglich ausgebaut wurden — daß namentlich die Geschichte der bildenden Künste und der Literatur wahre Triumphe gefeiert hat, in unsterblichen, für

*) Vergleiche Nr. 3, 4 und 5 dieses Bandes.

alle Zeiten classischen Werken — so wird doch Niemand läugnen können, daß trotz Pater Martini, Gerbert, Forkel, Kiesewetter, Winterfeld, Fétis, u. A. m. die specielle Geschichte der Musik sich jetzt noch in einem Stadium der Entwicklung befindet, welches zwar zu schönen Hoffnungen berechtigt, aber die Anforderungen, die man von wissenschaftlicher und künstlerischer Seite an sie stellen muß, noch keineswegs erfüllt, und vielleicht noch nicht erfüllen konnte.

Nicht nur, daß es in der Geschichte der Musik Perioden giebt, deren Entwickelung und Zusammenhang mit den übrigen Perioden für Nichts weniger als aufgeklärt gelten kann; nicht nur, daß einzelne Zweige dieser Kunstgeschichte — so z. B. die Geschichte der Instrumentalmusik, die Geschichte der Formenlehre, ꝛc. noch gar keinen Monographen gefunden haben — sondern wir vermissen auch in den vorhandenen Geschichtsschreibungen, (mit rühmlicher Ausnahme einiger monographischen und biographischen Arbeiten), das, was die Universalhistorie in so hohem Grade schon ihr eigen nennt: eine gleichmäßige Behandlung, eine sorgfältige Kritik der Quellen, und vor allem jenes speculative Band, welches Ursache und Wirkung verknüpfen, den Geist des Künstlers mit dem Geist der Zeiten vermitteln und die Empirie der Thatsachen durch die Hülfsmittel einer richtig angewandten Speculation vergeistigen soll.

Räumt man dieser Auffassung der Kunstgeschichte — welche zuletzt ganz von selbst zu einer Geschichte der Gesammtkunst führen muß — ihre volle Berechtigung ein, so ist jeder Versuch, welcher von universalem Standpunkte aus die speculative Vermittelung irgend einer Kunstperiode, und die genetische Entwickelung derselben aus dem Geist der Zeit unternimmt, von vorn herein als höchst anerkennenswerth und nachahmungswürdig zu bezeichnen. Liegt es auch in der Natur solcher Untersuchungen, daß man mit dem ersten Anlauf das vorgesteckte Ziel nicht sofort erreichen, das in's Auge gefaßte Gebiet nicht auf einmal erobern und zugleich beherrschen kann — so ist die Anregung zu weiteren Forschungen, die in solchen Versuchen unwiderleglich gefunden wird, schon wichtig genug, um selbst den ersten Anlauf mit lebhafter Freude zu begrüßen.

Dies waren die ersten Gedanken, welche Brendel's Buch nach aufmerksamer Lectüre in uns erregte. Es ist durchaus nicht nöthig, mit dem Inhalt dieses Werkes vollständig einverstanden zu sein, um diesen Ideengang für natürlich und folgerichtig zu erkennen. Wenn man die kindliche Periode des Autoritätsglaubens glücklich überwunden hat — und trotz aller gegentheiligen Behauptungen wird unsere Partei und Richtung in der That durch Nichts schärfer charakterisirt, als durch das gänzliche Nichtvorhandensein des Autoritätsglaubens — wenn man also auf dem freien Feld kritischer Forschung und Richtung sich ungehindert ergeht, so dürften überhaupt nur wenig Werke im Gebiet der theoretischen und practischen Musik gefunden werden, welche man unbedingt, ohne Ausnahme und Vorbehalt, acceptiren kann. Diese wenigen Werke stehen freilich um so gewichtiger und folgewichtiger da, und die Erhabenheit und Reinheit ihres Styles entschädigt hinlänglich für ihre geringe Anzahl.

So müssen wir denn auch von vorn herein erklären, daß wir dem Brendel'schen Werk nicht vollständig und in allen Theilen beistimmen können; daß wir das Buch zwar als höchst willkommene Anregung und als sicheren Ausgangspunkt, aber nicht als Abschluß zu betrachten haben — daß wir jedoch nichts destoweniger der Idee des Buches unseren unbedingten Beifall zollen müssen, da namentlich unserer Partei dadurch ein kritischer Anhalt geboten wurde, wie wir ihn im theoretischen Gebiet bis dahin entbehrten. Je schneller wir von hieraus weiter kommen, je mehr sich die darin angeregten Ideen entwickeln, concentriren und läutern, — selbst wenn sie sich von dem ursprünglich Gebotenen dadurch entfernen müßten — desto größer ist die Anerkennung, welche wir hiermit auch indirect einem Werke spenden, das wir schon früher als den Markstein bezeichneten, welcher uns unmittelbar in die dritte Entwickelungsphase der Wagner'schen Reformbewegung, in die der wissenschaftlichen Untersuchung, der historischen Entwickelung und kritisch-speculativen Vermittelung unmittelbar hinüberführt.

Die Brendel'sche Auffassung der Kunstbewegung unserer Zeit unterscheidet sich in einem sehr wesentlichen Punkte von der Wagner'schen: sie ist in eben dem Maaße objectiv, als die Wagner'sche subjectiv ist; Brendel verfährt in seiner Entwickelung ebenso positiv, als Wagner in vieler Beziehung gerade hierin negativ verfuhr. Dies ist offenbar ein Fortschritt, eine Anbahnung zur Vermittelung unserer Kunstreform mit dem Zeitbewußtsein, mit einem Wort: der erste Grundstein zu einem wissenschaftlichen Fundament. Was Wagner so groß und einzig macht ist zwar gerade die Totalität seiner Subjectivität — in ihm findet sie ihre volle Berechtigung, weil sie durch ihn nur allein ihren vollen Ausdruck finden konnte.

Was aber für Wagner gilt, das gilt nicht zugleich unbedingt für seine Partei. Von subjectiver Seite, im Sinne der a priori'schen Berechtigung jeder Künstler-Individualität gefaßt, wäre es ohnehin eine Unmöglichkeit, die Wagner'sche Subjectivität auf An-

dere übertragen, und aufpfropfen zu wollen. Von objectiver, rein kritiſch und ſpeculativer Seite gefaßt, wäre aber dieſe Forderung unbedingter Annahme nicht minder unzuläſſig. Denn die Totalität aller Subjectivitäten bildet zwar den Begriff der Menſchheit; die Aeußerung aller dieſer Subjectivitäten in Thaten und Geſinnungen bildet allerdings das Material zur Geſchichte, aber eine Geſchichte der Menſchheit würde niemals dadurch zu Tage gefördert werden daß man die Manifeſtationen dieſer unzähligen verſchiedenen Subjectivitäten aneinanderreihen wollte, ohne ſie unter einen höheren Geſichtspunkte zu betrachten und zu verbinden!

Je größer und bedeutender die Individualität iſt, je folgewichtiger ihre Erſcheinung in den Gang der Entwickelung der Menſchheit eingreift, deſto mehr gehört ſie der Allgemeinheit an, deſto vollſtändiger fällt ſie aber auch der Geſchichte anheim und deſto gründlicher muß die Kritik und Speculation ſich ihrer bemächtigen. Ein Jeder wirkt ſeiner Subjectivität gemäß, ſo viel er eben vermag. Den Platz aber, den er einzunehmen hat, kann er ſich weder nach Gutdünken wählen, noch mit unbedingter Freiheit ſelbſt beſtimmen. Mag ſein Bewußtſein ihn auch über ſeine Zeit ſtellen, mag er ſelbſt aus dem Verband einer ſtetigen Fortentwickelung ſich losreißen wollen, ſo iſt er doch nie befähigt, dieſen Act der Selbſtbeſtimmung, ſelbſt wenn man ihm die Berechtigung dazu in der Gegenwart zugeſtehen wollte, auf die Zukunft auszudehnen, denn er kann nie ſein eigener Richter ſein. Die Stellung ſolcher hervorragender und überaus begabter Naturen zu ihren Zeitgenoſſen wird daher ſtets eine an Conflikten und Kämpfen aller Art überreiche ſein und ſein müſſen — dieſe Kämpfe gehören aber ebenſo unmittelbar und organiſch zu der Miſſion, welche der Genius zu erfüllen hat, als die Gährung ein nothwendiger Natur-Proceß iſt, damit aus der Traube der edle Wein erzeugt werden kann.

Aus eben dem Grunde wird das Urtheil der Zeitgenoſſen über eine ſolche, aller Blicke unwillkührlich auf ſich ziehende Natur, ſtets ein ſehr ſchwankendes, und zum öfteren ein höchſt ungerechtes ſein. Deſto wichtiger iſt es, wenn im Schoß der eigener Partei, im Kreis der Freunde und Verehrer eines ſolchen Mannes, Stimmen, wie die Franz Brendel's ſich erheben, welche das ſubjective Gepräge durch ihre Unterſuchungen abzuſtreifen unternehmen, die Erſcheinung zu objectiviren verſuchen, und ſo durch eine Geſchichtſchreibung der Gegenwart, mitten im Kampfe die Punkte zu fixiren ſtreben, welche man feſthalten muß — während damit zugleich andere Geſichtspunkte, denen man momentan eine zu große oder falſche Bedeutſamkeit beilegen könnte, früh genug beſeitigt werden, um nicht da hemmend zu erſcheinen, wo eine Concentration der Kräfte und Geſinnungen im Einzelnen wie im Ganzen zur Nothwendigkeit wird.

(Fortſetzung folgt.)

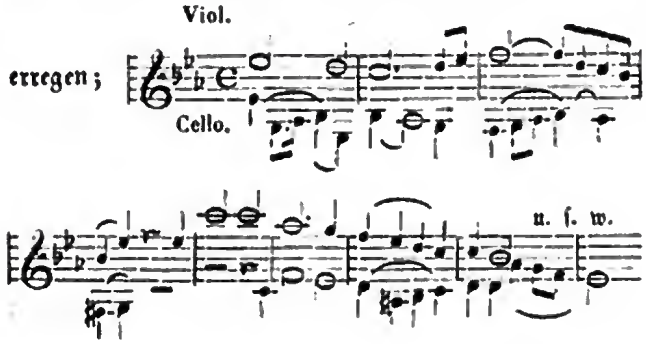
Kammer- und Hausmuſik.

Für Pianoforte und Streichinſtrumente.

J. Fr. Dupont, Op. 13. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. — **Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. f. 7, 50.**

Die vorherrſchende Richtung bei den jüngeren Componiſten in den Niederlanden iſt die Mendelsſohn'ſche. Haben wir dies bei Verhulſt und einigen andern bereits bemerkt, ſo zeigen ſich im vorliegenden Trio gleichfalls deutliche Spuren davon. Es kann jedoch nicht geſagt werden, daß eine abſichtliche Nachahmung darin bemerkbar ſei; man ſieht nur aus dem allgemeinen Geiſte deſſelben, daß tiefere Studien in den Werken Mendelsſohn's auf die muſikaliſche Richtung des Componiſten Einfluß geübt haben. Der Charakter der Melodien, die harmoniſche Führung derſelben, die Behandlung der Saiteninſtrumente wie auch der Part des Clavieres ſelbſt laſſen im Allgemeinen, wie namentlich auch an einzelnen ſpeciellen Stellen dieſe Bemerkung beſtätigt finden. Es tritt uns daher in dieſem Trio noch nicht die Individualität des Componiſten in deutlich erkennbaren Zügen entgegen, obſchon die Anlage zu einer ſelbſtſtändigen Natur vorhanden. Der Geiſt des Werkes iſt bezüglich ſeines Inhaltes ein friſcher und geſunder, es rangirt zwar nicht unter denen, die uns auf die Höhen der Kunſt in dieſer Gattung führen, es erhebt ſich jedoch weit über diejenigen, bei denen die bloße Unterhaltung Zweck iſt. Die Motive ſind gewählt und von edler Haltung, haben guten Fluß und eine eindringliche Sprache, ihre Führung iſt inſtrumentalgerecht, ohne Ecken und ſonſtige Anſtößigkeiten. Die techniſche Behandlung im ganzen Werke überhaupt zeigt eine ſichere Hand, die jedem mitwirkenden Inſtrumente in entſprechender Weiſe gerecht wird. Es iſt keines auf Koſten des andern bevorzugt, alle drei wirken in wohlthuender Verſchmelzung, jedes von ihnen iſt ſo bedacht, daß ſeine Natur zur vortheilhaften Geltendmachung gelangen kann. Der Clavierpart erheiſcht eine ſichere, geübte Hand; erhebliche Schwierigkeiten jedoch ſind nicht zu überwinden; Geige und Cello ſind auch mittelmäßigen Spielern zugänglich.

Der erste Satz hebt gleich mit einem frischen Motiv an, welches geeignet ist, unser Interesse zu



weniger vorstechend ist der zweite Hauptgedanke, den das Cello zuerst allein vorträgt, er gewinnt jedoch durch die Behandlung und Verschmelzung mit dem ersten Motiv. Der ganze Satz hat Schwung und ist sehr wirksam und geschickt gearbeitet. Das Figurenwerk in der Clavierpartie ist nicht von gewöhnlicher Art; Mendelssohn'scher Einfluß ist hier am sichtbarsten. Das folgende Largo (As-Dur), dessen ausdrucksvolles Thema das Pianoforte in reichen Accordverbindungen allein vorträgt, worauf die Streichinstrumente dasselbe aufnehmen, bis das Pianoforte wieder seine weitere Fortführung solo übernimmt, trägt fast noch stärkere Mendelssohn'sche Farbe, ist aber in seinem Haupttheile von vorzüglich schöner und gewinnender Haltung. Weniger fesselnd ist die weitere Fortführung. Während das erste Motiv eine reiche und innige Gefühlsströmung in langathmigem Zuge ausspricht, ergeht sich das zweite zuviel in kleinem Detail und Figuren, die zu dem ersteren nicht vortheilhaft contrastiren. Das Ganze macht aber dessen ungeachtet eine wohlthuende Wirkung. Ein Allegretto quasi Presto C-Moll, welches dem Largo folgt, nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zuvörderst durch seinen glücklich erfundenen Charakter, sodann durch eine besonders ausgeprägte Rhythmik. Es zeigt sich auch mehr Selbstständigkeit darin. Ein reges Leben, das nicht auf den Humor eines Scherzo Ansprüche macht, beseelt das ganze Stück in anziehender Weise. Die Gedanken überschreiten nicht die Dimensionen eines Allegretto; Alles athmet Leichtigkeit und frohe Laune. Den Mittelsatz in C-Dur mit seiner hüpfenden Rhythmik trägt das Pianoforte zuerst allein vor; leise treten die Streichinstrumente dazu, bis sie immer lauter werdend im ff unisono in fröhlicher Umspielung den Hauptgedanken neckend begleiten und gegen das Ende hin steigernd und miteinander wetteifernd über einen Orgelpunkt den ersten Gedanken wiederholen und einen sehr wirksamen Schluß herbeiführen. Auch der Schlußsatz (Molto Allegro) weiß uns durch den frischen Zug, der ihn belebt, zu interessiren. Weniger finden wir Leidenschaftlichkeit darin, wie sie der Componist durch das beigesetzte Wort appassionato andeutete, als eine nur aufgeregte, lebensfrohe Stimmung. Die zweite Hauptpartie darin ist von ruhiger Haltung und zeichnet sich durch Anmuth und einschmeichelndes Wesen aus. Das eigentliche zweite Hauptmotiv ist weniger anziehend, es hat einen zu engen Rahmen, seine Schritte sind zu klein, um eindringlich wirken zu können; es nimmt jedoch eine günstigere Gestaltung an durch die Verwebung mit der zweiten Hauptpartie, mittelst der sie auf einem mehrtactigen Orgelpunkte wieder zum ersten Thema einleitet. Mendelssohn'scher Einfluß auf die Melodie-Bildung und Führung ist auch hier zu erkennen, jedoch in einer solchen Weise, die für eine weitere selbstständige Ausbildung des Componisten bürgt. Wenn dieß vorliegende Trio das erste Werk des Componisten in dieser Gattung, so kann ihm wenigstens die Genugthuung zu Theil werden, daß er dieß Gebiet mit Glück betreten hat und für ein Erstlingswerk dieser Art sein Trio die Aufmerksamkeit der Freunde dieser Gattung verdient.

Emanuel Klitzsch.

Aus Bremen.

Das erste unserer großen Concerte, die nach den Leipziger Gewandhausconcerten wohl den ersten Platz einnehmen dürften, fand am 7ten November Statt. Ein Comité, dessen thätigste Mitglieder die Herren Eggers, Dr. Lürmann, C. Moeller und Dr. Töpken sind, nehmen sich derselben mit der größten Liebe und Aufopferung an. Das Orchester besteht aus 24 Geigen, 10 Bratschen, 10 Cellos, 6 Contrabässen und den nöthigen Blasinstrumenten, und zählt recht bedeutende Mitglieder in seinen Reihen. Wie sehr man sich von Seiten des Publikums für diese Concerte interessirt, zeigt sich schon daran, daß alle Billets zu diesen zehn Concerten in ein paar Stunden vergriffen sind, und im Laufe der Saison nur Fremden ausnahmsweise ein Platz bewilligt wird.

Im ersten Concerte wurde die Symphonie in D von Beethoven, die Ouvertüre zu Euryanthe von v. Weber und eine Ouvertüre von Cherubini zu Elisa, hier neu, gegeben. Da die Cherubini'sche Ouvertüre noch ziemlich unbekannt ist, so erlauben wir uns dabei zu bemerken, daß dieselbe eben keine stärkere Seite Cherubini's uns kennen lehrt. Eine gewandte Feder verspürt man wohl, auch manchen geistreichen Zug in Verarbeitung der Themata, doch sind diese an sich

selbst sehr unbedeutend. Der Schluß ist in gewisser Weise und für gewisse Leute recht wirksam. Von Solosachen hörten wir ein Concert für die Violine von Bazzini. Bemerkenswerthes: keine Flageolettöne und mitunter recht niedliche italienisch-französische Melodien. Hr. Zahn, unser tüchtiger Concertmeister, der, da Hr. Singer verhindert wurde, bei diesem Concerte zu erscheinen, das Solospiel schnell übernommen, leistete das Möglichste. — Frau Förster sang eine Arie aus der Schöpfung. Deren Stimme ist wohlklingend, die Schule, wenn auch nicht vollendet, doch recht tüchtig vorgeschritten, nur, um recht galant gegen die Dame zu sein, fanden wir das Orchester bei gewissen hohen Tönen zu tief. Häufig kommt dies bei Sängerinnen vor, die sich in ihren Studien übernehmen. Sobald ich das Zuhochsingen, was in der Regel beim zweigestrichenen f beginnt, bei meinen Schülern bemerke, lasse ich täglich zwei Viertelstunden weniger üben, dies habe ich als ein sicheres Heilmittel befunden. Wie man denn überhaupt Triller nie über fünf Minuten singen und langausgehaltene Töne, die ich anfangs, d. h. im ersten Jahre, gar nicht üben lasse, (welcher Ansicht auch Garcia ist,) sehr vorsichtig behandeln muß. Die Unwissenheit, die Stimme zu schonen, und die Wissenschaft, tüchtige Fortschritte zu machen, ist überhaupt der frühzeitige Ruin vieler deutscher Sänger und Sängerinnen. Außerdem sang Frau Förster noch eine Arie (die größere der Gräfin) aus Figaro's Hochzeit und ein Lied von Meyerbeer und eins von Taubert. Obgleich ich für solch ein Concert entweder keine Lieder, oder, wenn sie einmal da sein sollen, um das größere Publikum sowohl gute Compositionen der Art, als einen schönen Vortrag derselben kennen zu lehren — nur wahrhaft schöne wünsche, und Taubert'sche von vornherein ausschließen möchte, so muß ich doch gestehen, daß dieses Taubert'sche „Gute Nacht" unendlich besser ist, als seine übrigen Kinderlieder. Sein eigentlicher Wirkungskreis ist die Kinderstube, und warum sollte es nicht auch anerkennungswerth sein, für Ammen und selbststillende Mütter in dieser Welt gewirkt zu haben. Das Meyerbeer'sche Mailied möchte ich nur französisch hören. Meyerbeer wird's nicht übel nehmen, aber Liedercomponist ist er nicht. Ueberhaupt haben wir außer Schubert nur wenige tüchtige Liedercomponisten, selbst Schumann, den ich gewiß recht hoch stelle, ist nur in wenigen Liedern, obgleich er deren sehr, sehr viel geschrieben hat, an seinem Platze. Mendelssohn hat die rechte Unschuld für das Lied. Seine Natur geht selten zu hoher Leidenschaftlichkeit über, und die Ruhe thut im Liede wohl. —

Im nächsten Concert wird Madame Clara Schumann spielen und Fr. Mayer aus Leipzig singen. Als neues Orchesterwerk wird eine Ouvertüre zu Ossians Vinvela von Sobolewski aufgeführt werden.

Die Oper hierselbst zeigt sehr thätige Mitglieder. In zwei Monaten wurden 28 Opern aufgeführt, worunter nur wenige Wiederholungen, wie die des Tannhäuser, der sich stets stärkeren Beifalls erfreut, und Sobolewski's Prophet von Khorassan. Das Personal ist erst seit dem 1sten September d. J. zusammen und studirte, außer den Prophet von Khorassan, ganz neu: Undine und Tell, theilweise Giralda, Jüdin, Templer, Entführung, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit ꝛc. Ueberhaupt ist das Personal in allen Theilen für eine städtische Bühne gut und viel besser als im vergangenen Jahr. —

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Siebentes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses am 16ten November. — Ein neues Orchesterwerk, die Symphonie „Ocean" von A. Rubinstein, kam im zweiten Theile dieses Concertes zum ersten Male zur Aufführung. Wir erhielten dadurch Gelegenheit, einen Künstler, der als Virtuos bereits auch in Deutschland sich eines ehrenvollen Rufes erfreut, als Componist kennen und schätzen zu lernen. Die Symphonie „Ocean" ist jedenfalls unter den Werken noch nicht allgemein anerkannter Componisten, welche uns in den letzten Jahren vorgeführt wurden, das bedeutendste, ja wir möchten sagen, das einzige, welches den Namen einer wirklich bedeutenden Erscheinung verdient. Vornehmlich gilt dies von den beiden ersten Sätzen. Hier tritt uns ein mehr als alltägliches Talent entgegen, das die materiellen Mittel mit Leichtigkeit handhabt und sie auf das Beste zu höheren künstlerischen Zwecken zu verwenden versteht. Eine seltene Frische der Motive, glückliche Conception und Ausarbeitung bis auf die feineren Nüancen, zeichnen diese ersten beiden Sätze aus, die zwei der Natur treu nachgebildete poesiereiche Gemälde des Meeres geben. Man fühlt bei ihrem Erscheinen einen Nachhall von dem unbeschreiblich überwältigenden Eindruck, den der Anblick des Oceans auf den macht, der ihn

mit offenem Herzen zum ersten Male sieht, und selbst wer das Meer nie selbst gesehen hat, wird die sprechende Aehnlichkeit dieser Tongemälde heraus empfinden. Selbstverständlich muß bei dieser Art von Musik die Tonmalerei ein wesentlicher Bestandtheil sein. Rubinstein hat in dieser Beziehung mit Hülfe der erst in neuerer Zeit so hochgesteigerten Kunst der Orchestration ganz Vorzügliches geleistet. Eine seltene Farbenpracht hebt diese Gemälde, ein eigenthümlicher düsterer Glanz ist über das Ganze verbreitet, ohne daß jedoch der Schwerpunkt allein in diesem glänzenden Colorit läge, denn wie schon oben angedeutet, fehlt es keineswegs an geistigem Inhalt, wie ihn eben nur ein wirkliches Talent schaffen kann. Würden das Scherzo und das Finale auf demselben künstlerischen Niveau, wie die beiden ersten Sätze stehen, so würden wir uns nicht bedenken, diese Symphonie den neuesten Erscheinungen ersten Ranges beizuzählen. Nach dem zweiten Satze läßt jedoch die Steigerung nach, vielleicht weil in den ersten Sätzen schon so viel über den Gegenstand gesagt worden, daß derselbe bis auf nur Weniges vollkommen erschöpft ist. Das Scherzo und Finale erschienen uns mehr reflectirt und weniger aus künstlerischer Unmittelbarkeit hervorgegangen, als die ersten Sätze, selbst bei der immer noch äußerst brillanten Instrumentirung zeigte sich zu viel Gedachtes, das eben deshalb weniger wirkungsvoll war. Dennoch stehen auch diese beiden letzten Sätze hoch erhaben über so vielem Neuen, was wir in den letzten Jahren gehört, und würden ohne das Voraufgehende immer noch von bester Wirkung sein. Die Ausführung der Symphonie war eine genügende, bis auf etwas sehr starkes Auseinandergehen im letzten Satze, der nur durch ein Paukensolo vor gänzlichem Umwerfen bewahrt wurde. — Im ersten Theile des Concerts, das mit der lobenswerth ausgeführten Ouvertüre zu „Coriolan" eröffnet wurde, traten mehrere Gäste auf. Hr. Albert Eilers vom Hoftheater in Dresden sang die Baßarie aus „Paulus" und zwei Lieder von Dessauer und Fr. Schubert. Wir lernten in ihm einen gut gebildeten und talentvollen Sänger mit sehr ansprechenden, wenn auch nicht großen, Stimmmitteln kennen. Besonders sprach uns sein Vortrag der Lieder an, da die Paulus-Arie in dem Concertsaal von weniger Wirkung sein kann und überhaupt auch schon sehr oft gehört worden ist. — Interessant waren die beiden Leistungen der als Flötenvirtuosen allgemein anerkannten Brüder Franz und Carl Doppler aus Pesth. Sie trugen zwei eigene Compositionen vor: „Phantasie über ungarische Motive" und „Variationen", beide für zwei Flöten. Eine seltene Kunstfertigkeit verbunden mit feinem Geschmack und Eleganz in der Ausführung zeichneten diese Vorträge aus. Daß dieselben so viel Anklang bei dem Publikum fanden, gereicht den Künstlern um so mehr zur Ehre, als man hier die Flöte als Soloinstrument sonst nicht sehr liebt. — Frl. Stabbach sang außerdem noch die Mozart'sche Scene und Arie mit obligatem Clavier; das Wie wollen wir hier nicht weiter eröriern, es war auch kaum einer kritischen Besprechung werth und wir erwähnen daher nur in Kürze, daß Frl. Louise Hanse — eine frühere Schülerin des Conservatoriums — die Pianoforlepartie recht brav vortrug.

Aus **Berlin** schreibt man, daß die Concerte sich derart jagen, daß an einem Abend oft zwei Concerte stattfinden, und die Berichterstatter nicht wissen, wohin sie sich wenden sollen. Außer der Anzahl Wohlthätigkeitsconcerte, die noch immer kein Ende nehmen; außer den verschiedenen Cyclen von Kammermusik-Soiréen und Symphonie-Soiréen, die bereits im Gange sind, oder noch in Gang kommen sollen, hat nun auch der königl. Domchor, der von seiner Kunstreise aus Hamburg zurückgekehrt ist, am 18ten November seine Soiréen im Local der Singakademie begonnen. — Bazzini gab bei Kroll zwölf Concerte, das letzte unter Mitwirkung der rühmlichst bekannten Flötistin Doppler aus Pesth. Die Ouvertüre zu „Ilka" von Doppler kam dabei zur Aufführung, Bazzini spielte Beethoven's Violinconcert, aber wie vorauszusehen war, ohne sonderlichen Beifall der Kritik, wenngleich immer noch besser als H. Wieniawski, der es zur Carricatur verzerrte. — Die Gebrüder Doppler gaben hierauf ein eigenes Concert, unter Mitwirkung Bazzini's, welches durch die Aufführung der Ouvertüre zu „Hunyady Laßlo" von Doppler noch ein eigenthümliches Interesse erhielt. — Der Stern'sche Gesangverein gab zur Gedächtnißfeier Mendelssohn's ein Concert, in welchem das Requiem von Mozart, den 114ten Psalm und die Fragmente aus „Christus" von Mendelssohn zur Aufführung kamen. — Die 4te Liebig'sche Symphonie-Soirée brachte als interessante Aufgabe die Aufführung von Beethoven's sämmtlichen Leonoren-Ouvertüren. — Auch die Symphonie-Soiréen der Kapelle sind in vollem Gange. Bis jetzt fanden drei statt. Die erste brachte als Neuigkeit Schubert's C-Dur-Symphonie welche — glänzend durchfiel! In der zweiten Soirée kam eine kleine unbedeutende Haydn'sche D-Dur-Symphonie, Beethoven's B-Dur, Mendelssohn's schwächste Ouvertüre zu Athalia und die neue Lustspiel-Ouvertüre von Rietz zur Aufführung. Die dritte brachte die C-Dur-Symphonien von Beethoven und Mozart, die Ouvertüre zu Cortez von Spontini, und das Scherzo (!) aus Mendelssohn's Sommernachtstraum! — Man sieht, daß die Berliner Kapell-Soiréen noch immer auf sehr naiven Füßen stehen, und der Stabilität mit Erfolg huldigen.

Thorn, den 5ten November 1854. Am 25sten October veranstaltete der hiesige Gesang-Verein unter Leitung seines Dirigenten, des Gymnasiallehrers Dr. Hirsch, eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung, deren Ertrag für die durch Brandunglück schwer heimgesuchten Bewohner Memels bestimmt war. Die städtische Behörde hatte zu diesem edeln Zwecke den geräumigen Rathhaussaal mit dankenswerther Bereitwilligkeit hergegeben, der bisher fast ausschließlich zu den regelmäßig wiederkehrenden Assisensitzungen benutzt wurde. An dem genannten Abende aber hatte Themis ihr dunkeles, ernstes Gewand abgelegt und sich zum würdigen Empfange der in diesen Räumen so seltenen Gäste, der Musen und Grazien,

in ein lichtes, heiteres Feſtgewand gekleidet. Unter mehreren anderen Plécen, die zur Aufführung kamen, heben wir hier nur die Nummern hervor, die von dem Geſangverein mit großer Präciſion und angemeſſenem Ausdruck executirt wurden. Es waren die melodramatiſche Dichtung Columbus von Julius Becker, die, wie wir vernehmen, demnächſt auch in Inſterburg zu demſelben Zweck von dem dortigen Muſiklehrer Metz aufgeführt werden wird, und das prächtige Finale aus Mendelsſohn's unvollendeter Oper Loreley, das im Februar dieſes Jahres ſchon einmal hier öffentlich zu Gehör gebracht worden und ſeitdem ein Lieblingsſtück unſeres Publikums geworden iſt. Zu beiden hatte die Kapelle des 14ten Infanterie-Regiments, der ſich noch einige Dilettanten angeſchloſſen, das Accompagnement übernommen, welches ſie mit anerkennungswerther Sicherheit und Discretion ausführte. Die Solopartie der Loreley war, wie damals, in den Händen unſerer geſchätzten Dilettantin, des Frl. Dreſcher, die ſie mit einem, dem hochtragiſchen Pathos derſelben entſprechenden, wahrhaft künſtleriſchem Ausdrucke vortrug. Auch der Columbus erfreute ſich einer beifälligen Aufnahme, die ihm gewiß überall zu Theil werden wird, wo ein ſo ſchönes klangvolles Organ und eine von richtiger Auffaſſung der geſchilderten Situationen zeugende, kunſtvoll nüancirte Declamation, wie ſie unſer Buchhändler Lambeck beſitzt, zur Durchführung der melodramatiſchen Stellen benutzt werden kann. Die Muſik ſchließt ſich dem poetiſchen Texte in charakteriſtiſcher Weiſe an und bietet in der Orcheſterbegleitung oft höchſt überraſchende Effecte. Die Melodien ſind durchweg leicht verſtändlich und anſprechend, ohne banal zu ſein, die Harmonien wirkſam und kräftig, und in Beziehung auf Modulation nicht ſelten frappant. Das Ganze gewinnt durch eine gewiſſenhafte Befolgung der von dem Componiſten vorgeſchriebenen dynamiſchen Nüancirung, namentlich an den Stellen, wo die feierliche Stille des Oceans durch muſikaliſche Malerei zur Anſchauung gebracht werden ſoll, und können wir den Ausführenden in dieſer Beziehung das Zeugniß ausſtellen, daß ſie auf die Intentionen des Tondichters mit liebvoller Hingebung eingegangen. Das Werk iſt für derartige Aufführungen ſehr geeignet und verdient auch in weiteren Kreiſen bekannt und anerkannt zu werden. Unter den aufgeführten Nummern befand ſich auch eine, die, wenn gleich einer früheren Periode angehörend und faſt ganz von dem Repertoire moderner Concert-Aufführungen verſchwunden, doch auch heute noch ihres Eindruckes nicht verfehlen wird, ſobald nur für die Declamation eine geeignete Perſönlichkeit gefunden wird. Es iſt dies Schiller's Gang nach dem Eiſenhammer mit melodramatiſcher Begleitung von dem im J. 1821 in Berlin verſtorbenen Königl. Kapellmeiſter Bernh. Anſelm Weber. Das Gedicht wurde von Hrn. Lambeck mit gewohnter Routine geſprochen, die Begleitung am Flügel — die Orcheſterſtimmen konnten leider nicht ſo ſchnell beſchafft werden, hatte Dr. Hirſch übernommen. Das bei uns noch nicht gehörte Stück ſprach allgemein an — beſonders effectuirte das vom ganzen Geſang-Verein in ſchönem Piano geſungene Sanctus — und das zahlreich verſammelte Publikum verließ den Saal, durch das ganze Arrangement des Concertes in hohem Grade befriedigt.

Halle. Quartett-Soirée's der HH. Röntgen, Hermann, Grützmacher von Leipzig und des Stadtmuſikdirector John. Es iſt nun bereits der dritte Winter, in welchem die Quartett-Soirées des obigen Künſtlervereins hier in's Leben treten; ſie geben zugleich den ſchönſten Beweis für den in unſerer Stadt waltenden höheren Kunſtſinn, denn die Zahl der Zuhörer hat ſich von Jahr zu Jahr bedeutend gemehrt, die Freude an dieſen Genüſſen geſteigert. Mozart's D-Moll-Quartett eröffnete den Reigen; Hr. John ſpielte die erſte, Hr. Röntgen die zweite Violine, Hr. Hermann die Bratſche, Hr. Grützmacher das Violoncell. Das in ſeinen Formen ſo ſchön gerundete, in ſeinem Gefühlsfluſſe ſo klare, in ſeinem geiſtigen Gehalte ſo verſtändliche, in ſeiner ganzen Wirkung ſo lebensfriſche Werk wurde brav vorgetragen und mit vielem Antheil von den Zuhörern aufgenommen. — Ihm folgte Beethovens geniales Trio (Op. 70, D-Dur). Die Pianoforte-Partie führte Frau Klengel-Röntgen aus, von künſtleriſcher Weihe getragen. Sie bildete mit ihrem Gemahl und Hrn. Grützmacher ein kunſtwürdiges Enſemble. — Dem Andenken Mendelsſohns († 4ter November) war der Vortrag des letzten Quartetts, Op. 44, Es-Dur, geweiht. Auch in dieſem Werke hat Mendelsſohn ſeine urſprüngliche Eigenthümlichkeit als ſchaffender Künſtler wahr und rein bewahrt. Der Quell der Phantaſie fließt hier friſch und hell hervor, er ſtürzt wie ein Waldbach dahin durch romantiſche Gefilde, wächſt zum mächtigen Strome und fluthet fort, durchſichtig bis auf den Grund. Das Quartett wurde mit großer Liebe und Hingebung von den HH. Röntgen, John, Hermann und Grützmacher ausgeführt, mit Achtſamkeit angehört und mit den lauteſten Beifallsbezeugungen gekrönt.

G. Nauenburg.

Tagesgeſchichte.

Reiſen, Concerte, Engagements ꝛc. Alfred Jaell iſt in Leipzig angekommen, und wird im nächſten Abonnementconcert ſpielen.

Carl Evers, zur Zeit in Gratz, gedenkt demnächſt ſich nach Wien zu begeben, um daſelbſt zu concertiren.

Frau Gundy iſt im deutſchen Theater zu Peſth aufgetreten und zwar mit ſehr großem Erfolg. Sie iſt dort engagirt.

Frl. Kathinka Evers iſt für den Carneval in Trieſt engagirt. In Turin, wo ſie ſich jetzt befindet, ſingt ſie mit großem Beifall.

Wir berichteten kürzlich über eine Schülerin des Prof. Götze, Frl. Koch, welche in Glogau mit viel Erfolg geſungen hatte. Eine andere Schülerin deſſelben, Frl. Brenken aus

Soeſt iſt in den letzten Monaten bei verſchiedenen Gelegenheiten in Soeſt, Dortmund und a. a. O. als Sängerin aufgetreten und hat ebenfalls viel Anerkennung ſich erworben. Sie iſt vor kurzem zur weiteren Fortſetzung ihrer Studien nach Leipzig zurückgekehrt. Concertdirectoren kleinerer Städte, die häufig um Sängerinnen in Verlegenheit ſind, wollen wir auf beide Damen aufmerkſam machen.

Henry Litolff unternimmt in nächſter Zeit eine größere Kunſtreiſe nach Belgien, wie er ſchon früher ſich längere Zeit in Holland aufgehalten hat.

Die Gemahlin des Intendanten Dingelſtedt, Jenny Lutzer, welche ſeit längerer Zeit der Oeffentlichkeit ſich entzog, — hat ſich auf Einladung des Herzogs von Sachſen-Coburg-Gotha an deſſen Hof begeben, um in der neueſten Oper des Herzogs mitzuwirken.

Der Großherzogl. Weimariſche Kammervirtuos Laub hat ſeine Kunſtreiſe angetreten, und ſich zunächſt nach Frankfurt begeben, woſelbſt er im zweiten Muſeumsconcert am 17ten November auftrat. Er ſpielte das Violinconcert von Beethoven, Chaconne von Bach und Réverie von Vieuxtemps. Außerdem bot das Concert noch als Neuigkeit die Ouvertüre zu „Waldmeiſters Brautfahrt" von Georg Goltermann.

Die Pianiſtin Roſa Kaſtner gab im Frankfurter Theater ein Concert, in welchem ſie u. A. Liſzt's „Prophetenphantaſie" mit großem Beifall ſpielte.

In dem zweiten Concert, welches Clara Schumann in Frankfurt veranſtaltete, ſpielte ſie drei Compoſitionen ihres Gemahl's, das große A-Moll-Concert, Romanze und „Traumeswirren" aus den Phantaſieſtücken. Letzteres mußte auf Verlangen wiederholt werden. Auch das Andante und Scherzo aus Brahm's F-Moll-Sonate ſpielte Frau Clara Schumann in Frankfurt, wenngleich, wie ſich erwarten ließ, noch mit getheiltem Beifall. Doch iſt es ſchon im hohen Grade verdienſtlich, daß dieſe vortreffliche Künſtlerin unter ihrer Meiſterhand Brahm's Compoſitionen in die Oeffentlichkeit, und ſomit nach und nach zur Geltung bringt.

Neue und neueinſtudirte Opern. Die Dichterin Anna Löhn in Dresden hat ein lyriſches Drama „Iduna" geſchrieben, zu welchem der Muſikdirector Saupe in Görlitz die Muſik componirt hat. Das Drama iſt in Dresden zur Aufführung angenommen, die Ouvertüre von Saupe wurde bereits daſelbſt aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Brandus, der Muſikalienhändler in Paris, iſt vom Kaiſer zum techniſchen Director der „lyriſchen Oper" ernannt worden.

General-Muſikdirector Wieprecht in Berlin feierte am 5ten November ſein 25jähriges Jubiläum als Militär-Muſikdirector, und erhielt vom König in Anerkennung ſeiner Verdienſte durch ein Cabinetsſchreiben anſehnliche Gehaltsverbeſſerung, jedoch ohne den rothen Adlerorden 4ter Claſſe.

Muſikaliſche Novitäten. In dem Album, welches Schieſinger zum Beſten der Schleſier demnächſt veröffentlichen wird, erſcheint von Liſzt ein Präludium für Clavier über das Bach'ſche Thema „Weinen, klagen, Sorgen, zagen", auf welches wir ganz beſonders aufmerkſam machen wollen.

Das erwartete Quartett von R. Volkmann in G-Moll (Op. 14) iſt erſchienen. Mehrere andere Publicationen für Pianoforte werden folgen.

Von Robert Schumann iſt der vierhändige Clavier-Auszug ſeiner Feſt-Ouvertüre über das Rheinweinlied, Op. 123, erſchienen.

Von Johannes Brahms ſind ſechs Geſänge für eine Singſtimme mit Pianoforte, Op. 7, erſchienen.

Von Gade erſcheint nächſtens „Erlkönigs Tochter" Ballade nach däniſchen Volksliedern für Solo, Chor und Orcheſter, Op. 30.

Von Hauptmann erſcheint eine „Cantate" für Solo und Chor mit Begleitung von Orgel und Poſaunen, Op. 38.

Von Louis Eller erſcheinen folgende Violincompoſitionen: „Corrente", „Improviſation" und „Valse diabolique" bei W. Paul in Dresden, ſowie drei Violin-Etuden und einige Salonſtücke bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Von A. Rubinſtein erſcheinen zwei Trios für Piano, Violine und Cello, drei Salonpiècen, und ſechs Präludien für Pianoforte (letztere Clara Schumann gewidmet) in nächſter Zeit in Leipzig.

Literariſche Notizen. Von Hoffmann v. Fallersleben's „Liedern aus Weimar", Franz Liſzt gewidmet, erſchien bereits die zweite Auflage bei Rümpler in Hannover.

Julius von Rodenberg hat einen „muſikaliſchen Sonettenkranz" herausgegeben, geflochten um die Namen Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelsſohn, Weber, Marſchner, Meyerbeer, Flotow (!), Schubert, Liſzt, Schumann, Wagner. — Mancher Andere wäre wohl mehr als Flotow hier am Platze geweſen, — z. B. Berlioz. Abgeſehen jedoch von dieſer Ausſtellung können wir das Werkchen des begabten Dichters nur willkommen heißen, und machen mit Vergnügen darauf aufmerkſam, da wir auch hierin ein Zeichen der Annäherung der Dichter an die Muſiker erblicken. Leider ſind einige ſtörende Druckfehler ſtehen geblieben, die wir im Intereſſe des Dichters namhaft machen wollen. S. 8, 10te Textzeile, ſt. und l. um. S. 13, 6te Textzeile, ſt. wie l. nie. S. 14, 5te Textzeile, ſt. Weiche l. Spitze. S. 15, 4te Textzeile, iſt ſind einzuſchalten.

Das neue Werk von Marx, „die Muſik des 19ten Jahrhunderts", welches mit den Fragen der „Zukunft" ſich ernſtlich beſchäftigt, iſt im Druck vollendet, und wird in nächſter Zeit ausgegeben. Es erſcheint bei Breitkopf und Härtel.

Von den „Recenſionen und allgemeinen Bemerkungen über Theater und Muſik in Wien" iſt bereits der ſechſte Band erſchienen. Das Werk ſoll als „theatraliſch-muſikaliſches Jahrbuch" auch ferner in periodiſchen Fortſetzungen erſcheinen.

Kritiſcher Anzeiger.

Kirchenmuſik.

Für die Orgel.

L. Anger, Op. 6. Präludium und Fuge für die Orgel. Leipzig, Peters. 10 Ngr.

Neben einer vollkommenen Herrſchaft über die künſtleriſche Form und das Inſtrument zeigt ſich in dieſem Muſikſtück ein tüchtiger Gehalt und nicht bloß das dürre Gerüſt eines kunſtvollen muſikaliſchen Baues. Wir empfehlen dieſe gediegene Arbeit der Beachtung aller Organiſten.

Theatermuſik.

Arrangements.

W. A. Mozart, Ouvertüre zur Oper „die Zauberflöte". Für das Pianoforte zu ſechs Händen eingerichtet von C. Burchard. Dresden, Brauer. 20 Ngr.

Ein mit Geſchick gemachtes Arrangement, bei deſſen Ausführung es jedoch etwas eng am Pianoforte zugehen wird. Da die drei Stimmen keine Schwierigkeiten darbieten, iſt dieſes Arrangement zur anregenden Uebung und Unterhaltung ſchon weiter vorgeſchrittener Schüler zu empfehlen.

Concertmuſik.

Concertſtücke mit Orcheſter oder Pianoforte.

Franz Coenen, Souvenir de la Havane. Fantaisie brillante sur des thèmes éspagnols pour Violon avec accompagnement de Pianoforte. Rotterdam, W. C. de Vletter. 2 Fl. 50.

Der Componiſt giebt in dieſem Werke ſehr brillante und dankbare Variationen über ein ſpaniſches Thema, welche er nach jetzt beliebter Sitte Fantaisie brillante nennt. Einen Anſpruch auf höheren künſtleriſchen Gehalt darf man ſolchen für Virtuoſen geſchriebenen Erzeugniſſen gegenüber nicht machen, vielmehr muß man zufrieden ſein, wenn ſolche Paradepferde hübſch und elegant aufgeputzt, glatt geſtriegelt und ſo weit ſchulgerecht zugeritten ſind, daß der Ritter mit dem Violinbogen in der Hand auf ihnen mit Sicherheit und des Sieges gewiß in die Arena reiten kann. Das iſt nun hier der Fall. Die Principalſtimme iſt geſchickt und äußerſt dankbar geſetzt, die Pianoforte-Begleitung (Arrangement) iſt eben eine Begleitung. Die Orcheſter-Partitur und die betreffenden Stimmen ſind durch die Verlagshandlung in Abſchriften zu beziehen.

Kammer- und Hausmuſik.

Für Pianoforte.

J. v. Kolb, Op. 10. Souvenir de montagnes. Trois pièces caractéristiques pour le Pianoforte. München, J. Aibl. 22½ Ngr.

Der als Pianoforte-Componiſt mit Recht geſchätzte J. v. Kolb giebt in dieſem Werkchen drei ſehr anſprechende und brillante Stücke — le désir aux Alpes, Belle vue, la Fête des mout aquands — geeignet zum Vortrage in künſtleriſch gebildeten Kreiſen und ſelbſt in Concerten. Es muthet der in dieſen Stücken (die wir beiläufig als deutſches Land und deutſches Volksleben ſchildernd auch lieber mit deutſchen Worten benannt gewünſcht hätten) wehende Geiſt wohlthuend an; die Muſik iſt friſch und lebenskräftig und entſpricht dem gewählten Gegenſtand. In der Technik werden Forderungen geſtellt, denen nur vollkommen fertige Virtuoſen allſeitig genügen können, zur Auffaſſung und Wiedergabe des geiſtigen Elements gehört ein durchgebildeter und denkender Künſtler.

Lieder und Geſänge.

Albert Methfeſſel, Op. 153. Zwei Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Das erſte dieſer Lieder „Gruß aus der Ferne" von einem ungenannten Dichter iſt ein ſchön empfundener, inniger Geſang, während das zweite „Da möcht' ich ſein" von K. F. H. Straß mehr einen leichten, anmuthigen, faſt neckiſchen Charakter trägt. Beide treten anſpruchslos auf, ohne jedoch in der Form ſich allzuſehr am Hergebrachten zu halten. Die Singſtimme (Sopran) verräth die ſachkundige und geübte Hand des Componiſten, die Pianoforte-Begleitung iſt weder ſchwierig, noch wird in dieſer Beziehung viel Neues und Ungewöhnliches geboten, dennoch aber erſcheint ſie nicht unintereſſant und iſt dem Uebrigen angemeſſen. Wir empfehlen dieſe hübſchen Lieder Sängerinnen, die mehr als gewöhnlichen Singſang verlangen.

Ad. Köckert, Op. 16. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Prag, Hoffmann. 45 Kr. C.M.

Es erfreut ſich Hr. Köckert als Virtuos der Violine eines ehrenvollen Rufes, auch hat er ſich bereits mit Glück als Componiſt für dieſes Inſtrument verſucht. In gegenwärtigen Liedern bethätigt er ſich als ein nach Beſſerem ſtrebender und begabter Geſangscomponiſt. Die Motive derſelben, wenn auch nicht hervorragend, erſcheinen dennoch edel, die Faſſung der Lieder iſt geſchickt, die Singſtimme ſangbar, die Begleitung abweichend von dem Gewöhnlichen und nicht ohne Intereſſe. Einige durch den Sinn nicht bedingte Textwiederholungen hätten wir hingewünſcht. Die drei Lieder heißen: „Wie gerne Dir zu Füßen" von Moritz Graf Strachwitz, „So halt' ich endlich Dich umfangen" von E. Geibel und „Wintertrauer" von Adelheid von Stolterfoth, von denen uns das zweite

namentlich angesprochen hat. Das hübsch ausgestattete Heft ist der Sängerin Frl. Louise Meyer in Prag gewidmet.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Hermann Scheuerlein, Op. 2. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Whistling. 15 Ngr.

Es enthält dieses Heft zwei Lieder von Geibel: „Nur Dich allein" und „Gruß", und eines von Rückert: „Abendstille". Die Composition erhebt sich hier wenig über schon oft Dagewesenes — um nicht zu sagen Triviales. Die Erfindung ist nicht sehr hervorragend, die formelle Fassung hält sich ganz am Hergebrachten und leidet bisweilen an kleinen Ungewandtheiten. Es rangiren diese Lieder ihrem Inhalte nach ungefähr mit denen von Proch, Krebs ꝛc. — Das Gute derselben, die Sangbarkeit, haben auch sie.

Ferd. Sieber, Op. 22. Des Mädchens Lied. Gedicht von Dräxler-Manfred, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zum Vortrage in Concerten. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Durch die auf dem Titel stehenden Worte: „Zum Vortrage in Concerten" wird die Kritik aufgefordert, an dieses Lied höhere Anforderungen zu stellen, als es bisher bei den Compositionen des als Gesangiehrer sehr verdienstvollen Sieber geschehen ist. Solchen Anforderungen kann das Werkchen aber in keiner Weise entsprechen, denn weder die Erfindung, noch die breiter ausgesponnene Form, in der es auftritt giebt ihm ein Recht, im Concertsaal zu erscheinen. Der Componist scheint — vielleicht absichtlich — von den gewaltigen und höchst erfreulichen Fortschritten, welche auf dem Gebiete der Lied-Composition in neuerer Zeit gemacht wurden, unberührt geblieben zu sein. Er kann sich von den Mängeln der alten Form noch nicht losmachen, es genügt ihm eine sangbare Melodie, bei der die Worte nur als unumgänglich nöthige Grundlage dienen, fast die Stelle eines nicht zu vermeidenden Uebels spielen und es nicht darauf ankommt, ob der Sinn des Gedichtes musikalisch entsprechend wieder gegeben wird, oder nicht. Daher die oft nicht singemäße Declamation und die störenden Textwiederholungen. Das begleitende Pianoforte stattet Sieber stets sehr dürftig und stiefväterlich aus. Auch hier bewegt es sich in gewöhnlichen, oft nicht einmal geschickt gefaßten Floskeln. Führte sich dieses Lied als das ein, was es in der That ist, als ein höheren Ansprüchen entsagendes Salonstück, so könnte man ihm der guten Behandlung der Singstimme wegen, einen relativen Werth zuerkennen, als Concertstück müssen wir ihm aber jede höhere Berechtigung absprechen.

Julius Kämpfe, Lieder und Gesänge für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Liefg. 1. 10 Sgr., Liefg. 2 12 Sgr.

Die erste Lieferung enthält die bekannte, bereits mehrfach in Musik gesetzte Ballade von Seidl „der todte Soldat". Es ist von dieser Composition wenig und noch weniger etwas Erfreuliches zu sagen. Sie hält sich auf der Stufe der Mittelmäßigkeit und zeigt nirgends etwas, was auf höhere Befähigung schließen lassen kann. Besser sind dem Componisten die Lieder in der zweiten Lieferung — „Frühling und Liebe", „Abendfeier in Venedig" von Geibel, „Fahre wohl" und „Wenn sich zwei Herzen scheiden" beide von demselben Dichter — gelungen, wiewohl auch hier weder im Geistigen noch im Formellen etwas Besonderes wahrzunehmen ist, in Bezug auf letzteres aber die sinnlosen Textwiederholungen in den beiden letzten Liedern zu rügen sind. Ein gewisses tüchtiges Streben ist in den Liedern nicht in Abrede zu stellen, es giebt dies Hoffnung, daß der Componist bei späteren Werken noch Gutes leisten kann.

Lorenz List, Op. 2. Zwei Gesänge von Heine für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Diese gut empfundenen und mit Geschick gefaßten Gesänge verdienen Sängern, die nach Besserem verlangen, empfohlen zu werden, besonders, da die Literatur an guten Liedern für die Baßstimme nicht allzureich ist. Das erste Stück in diesem Werkchen „Ich liebe" trägt die Form und den Charakter des Liedes, das zweite „An die Engel" ist ein weiter ausgeführter Gesang, in dem auch das Recitativ angewendet ist. Die Textwiederholung in dem Liede hätten wir hinweg gewünscht.

Duetts, Terzetts ꝛc.

Ferd. Sieber, Op. 21. Der Frühling und die Liebe. Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben, als Duett für eine Alt- (oder Mezzosopran-) und eine Baßstimme. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Wie alle Gesänge des fleißigen Componisten, ist auch dieses Duett sehr stimmgerecht gesetzt und daher zur Uebung beim Unterricht, wie zu einer flüchtigen und angenehmen Unterhaltung zu empfehlen. Einen bedeutenderen geistigen Inhalt wird man hier jedoch vergeblich suchen, die Melodie ist an sich oft gewöhnlich, die Begleitung einförmig und vom Hergebrachten und theilweise Abgenutzten nicht abweichend.

Arrangements.

J. Stransky, Op. 15. Nr. 8. Transcriptionen beliebter Lieder, Gesänge und Romanzen für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Witzendorf. 45 Kr. C.M.

Es enthält dieses Heft die Uebertragung des Schubert'schen Liedes „Sehnsucht"; dem Violoncell ist die Singstimme übertragen, an der Pianofortebegleitung nichts geändert.

Intelligenzblatt.

Aus dem Verlage von ***G. Reichardt*** in Eisleben ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Instructive melodiöse Klavierstücke zu zwei und vier Händen, nach methodisch progressiver Folge bearbeitet und herausgegeben von F. G. Klauer, Organist und Musiklehrer. 4 Hefte. 1. Heft, 2. Aufl. 4. geh. à Heft 10 Sgr.

Volks- und Liederweisen nach methodisch progressiver Folge für das Pianoforte zu 4 Händen, bearbeitet und herausgegeben von F. G. Klauer. 4 Hefte. 4. geh. à Heft 10 Sgr.

Beide Werke des als Componist und Musiklehrer bereits rühmlichst bekannten Herausgebers sind nunmehr vollständig erschienen; die instructiven Klavierstücke bilden eine durch eine einfache und zugleich überaus practische, von der Kritik bereits allgemein anerkannte Methodik vor vielen andern sich auszeichnende Schule. Der beste Beweis für ihre Brauchbarkeit ist wohl der, dass das erste Heft bereits in zweiter Auflage erschienen ist. Es werden deshalb alle Lehrer des Klavierspiels, die ein eben so brauchbares als auch interessantes Hülfsbuch für den Unterricht sich verschaffen wollen, auf dieses gediegene Werk besonders aufmerksam gemacht. Die Volks- und Liederweisen enthalten in 4 Heften eine Sammlung unserer schönsten deutschen Volkslieder in einer Bearbeitung, die sowohl unterrichtlichen als auch künstlerischen Zwecken vollkommen entspricht. Da an derartigen Sammlungen unsere musikalische Literatur nicht eben so sehr reich ist, wird diese gewiss überall willkommen geheissen werden.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Becker, Julius, 3 Duetten (Lied der Sehnsucht — Am Bache — Ständchen —) für 2 Mezzo-Soprane mit Begleitung des Pianoforte. Op. 42. 15 Ngr.

Beethoven, L. van, 12 Allemandes pour Piano. 12½ Ngr.

— —, 6 Contredanses pour Piano. 7½ Ngr.

— —, Ländlerische Tänze für Pianoforte.
Heft 1, in 6 Nummern } à 7½ Ngr.
Heft 2, in 7 Nummern }

Dancla, Charles, Duo brillant sur l'Etoile du Nord de *G. Meyerbeer*, pour Piano et Violon. Op. 67. 1 Thlr. 5 Ngr.

— —, 2 Morceaux d'Eglise (No. 1: Gloire à Dieu, Motif de *C. M. de Weber*. — No. 2: Prière de la Muette de Portici, de *D. F. E. Auber*, transcrite) pour Violon avec Accompagnement d'Orgue ou de Piano. 20 Ngr.

Grützmacher, Fr., Collection de Fantaisies des Opéras. Pièces pour les Amateurs pour Violoncelle et Piano. Op. 16. No. 1: Tannhäuser, de *R. Wagner*. 25 Ngr.

Häser, Wilhelm, 9 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34. Heft 1, 3 (à 12½ Ngr.). Heft 2 (10 Ngr.).

Jaell, Alfred, Aus *Richard Wagner's* Lohengrin und Tannhäuser. Paraphrase für Pianoforte. Op. 35. (An Dr. Franz Liszt.) 1 Thlr.

Jansa, Leopold, Der junge Opernfreund. Neue Folge. Ausgewählte Melodieen für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 75. No. 5, 6 (à 18 Ngr.).
No. 5. *L. van Beethoven*, Fidelio.
No. 6. *W. A. Mozart*, Don Juan.

Schütz, Stephan, Contrstänze nach Motiven aus dem Vaudeville: Die weiblichen Seeleute, für Pianoforte eingerichtet. 7½ Ngr.

Spohr, Louis, Sinfonie No. 8 für grosses Orchester. Op. 137. Partitur, 8vo., 3 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 5 Thlr. 20 Ngr. Klavierauszug zu 4 Händen von *O. Gerke* 1 Thlr. 20 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 68. Symphonie pastorale. Arrangement pour le Piano à 4 mains p. A. H. Ehrlich. 2 Thlr.

Brahms, J., Op. 7. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 27. Arabeske für das Pianoforte. 20 Ngr.

— —, Op. 28. Sonate für das Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Haydn, J., Zwölf Symphonien für Orchester. In Stimmen.
No. 1. Es-dur. 3 Thlr.

Knorr, J., Wegweiser für den Klavierspieler im ersten Stadium. Eine Sammlung gewählter Klavierstücke in möglichst rechter Progression. Nebst mechanischen Uebungen. 2 Thlr. 15 Ngr.

Möhring, F., Op. 32. Drei Psalmen für Soli und Chor. In Partitur: No. 1. 15 Ngr., No. 2. 10 Ngr., No. 3. 10 Ngr. In Stimmen: No. 1. 20 Ngr., No. 2. 15 Ngr., No. 3. 20 Ngr.

Sahr, H. von, Op. 4. Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Steifensand, W., Op. 12. An den Mond, von Göthe, für eine Mezzo-Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.

— —, Op. 14. Der Einsiedler, von J. von Eichendorff, für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncells. 15 Ngr.

Tausch, J., Op. 3. Duo für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 10 Ngr.

Neue Musikalien

der K. K. HOF-MUSIKALIENHANDLUNG

von ***C. A. Spina***

in Wien (am Graben 1183).

Abt, F., „Es ist nun einmal so", für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 127. Nr. 1. 10 Ngr.

———, „Der Zufall hat es so gemacht". Op. 127. Nr. 2. 10 Ngr.

Diabelli, A., Der musikalische Gesellschafter für eine Flöte. Nr. 91. „I Masnadieri". 20 Ngr.

Gintze, T., „O Himmelslust nur du allein", Arie aus der Oper: „Linda von Chamounix" von Donizetti, für Pianoforte. Op. 10. 10 Ngr.

———, Transcriptionen beliebter Opern-Motive für das Pianoforte zu zwei und vier Händen.

Nr. 1. Straniera, von Bellini. Op. 12, à 4 mains. 10 Ngr.

„ 2. Ernani, von Verdi. Op. 13. à 2 mains. 10 Ngr.

Hofmann, C., Souvenir du Danube. Barcarole pour le Piano. Op. 8. 7½ Ngr.

Hölzel, G., Waidmanns-Lust, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 93 für Tenor. 10 Ngr.

———, Dasselbe für Alt. 10 Ngr.

Jungmann, A., Spaniers Ständchen, für das Pianoforte à 4 mains. Op. 45. 15 Ngr.

———, Mädchen am Bache. Idylle für das Pianoforte. Op. 51. 15 Ngr.

———, Der Troubadour. Melodie für das Pianoforte. Op. 52. 15 Ngr.

Lanner, A. J., Elisabeth-Bürger-Balltänze. Walzer für das Pianoforte. Op. 17. 15 Ngr.

Pacher, J. A., Die Perlenschnur. Grosse Etude im eleganten Style für Piano. Op. 23. 20 Ngr.

Proch, H., Scheiden im Frühling. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte. 10 Ngr.

Schik d'Errière, S., Chant bohèmien. Impromtu pour le Piano. 7½ Ngr.

Schubert, F., Immortellen. Nr. 38. Der Blumenbrief, aus Nachlass. Heft 21. 10 Ngr.

Im Verlage der ***C. Ebner***'schen Kunst- und Musik-Handlung in Stuttgart sind erschienen:

Boch, Fr., „Berg und Thal" für 2 Singstimmen mit Pianoforte. 10 Ngr.

———, Zwiegesang von Fr. Reinick für 2 Singstimmen mit Pianoforte. 10 Ngr.

Ehatt, L., Op. 44. „Mein Gruss an Schwaben", Polka mit Pianoforte. 7½ Ngr.

———, Op. 45. „Die Industriellen", Münchener Polka-Mazurka für Pianoforte. 7½ Ngr.

Göben, „Varsovienne" und „Sicilienne" für Pfte. à 5 Ngr.

Grossmüller, Op. 2. Sophien-Polka für Pfte. 5 Ngr.

———, Op. 3. Aurora-Polka für Pfte. 5 Ngr.

———, Op. 4. „Abschied von Ulm", Marsch. 5 Ngr.

Greiner, L. D., „Sehnsucht nach Ruhe" für 1 Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

Hamma, F. B., Op. 23. No. 1. „Sahst Du ein Glück" für 1 Singstimme mit Pfte. 7½ Ngr.

———, Op. 23. No. 2. „Der Abschied" für 1 Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

———, Op. 24. No. 1. „Frühlingslied" für 1 Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

———, Op. 24. No. 2. „Der Stern der Liebe" für 1 Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

———, Op. 25. No. 1. „Ich liebe Dich" für 1 Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

———, Op. 25. No. 2. „Wenn ich an Dich gedenke" für 1 Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

Kaufmann, E. F., „Auswanderers Heimweh" für 1 Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

Krüger, W., „Souvenir de Naples", Caprice sur un air napolitain, für Pianoforte. 25 Ngr.

Kühner, W., „Trutz net so", Galopp mit Gesang (ad libit.) für Pianoforte. 5 Ngr.

Stapf, Fr., Lieder und Chöre von Beethoven, Kreutzer, Mendelssohn, Mozart u. A. für Physharmonika arrangirt. 12½ Ngr.

Winternitz, R., Op. 1. „Ball-Erinnerungen", Impromptu für Pianoforte. 15 Ngr.

———, Op. 2. Polka de Concert, f. Pfte. 10 Ngr.

———, Op. 3. „Du kleines blitzendes Sternlein", Lied von Fr. Kücken, für Pianoforte allein übertragen. 18 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 23.** Den 1. December 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Clara Schumann. — Betrachtungen (Forts.). — Kleine Zeitung: Tagesgeschichte, Vermischtes.

Clara Schumann.

Von

Franz Liszt.

Man möchte versucht sein, die Natur karg zu nennen im Spenden ihrer herrlichsten Wunder. In der Welt körperlicher Erscheinungen sehen wir die ergreifendsten Schauspiele in voller majestätischer oder anmuthiger Entfaltung nur spärlich, entweder im Laufe von Jahrhunderten oder in ungleichen, unerwarteten Zeitpunkten sich ereignen. Vom Auftreten glänzender Kometen, von schauernd mächtigen Vulcanausbrüchen, vom plötzlichen Aufblühen der Aloe bis auf die von atmosphärischen Zufälligkeiten abhängigen Lufterscheinungen, erneuern sich diese Phänomene nur in entfernten Zeiträumen, meist nur einer kleineren Zahl von Beobachtern zugänglich, deren bevorzugtes Loos ein Gegenstand des Neides für Solche bleibt, denen jene Naturbegebenheiten nur durch Hörensagen bekannt sind. Diesen merkwürdigen Scenen der physischen Natur an Seltenheit und Wunderbarem vergleichbar, und ergreifend für jene, welche ihre Tragweite zu fassen, die Wahrscheinlichkeiten ihres Zusammentreffens zu berechnen verstehen, ist in der Welt geistiger Erscheinungen das unauflösliche Band der Liebe, welche zwei auf gleich hoher Culturstufe stehende, von gleich edlem Streben beseelte Wesen unter ihrem sanften und leichten Joche vereinigt. Das innige Verschmelzen zweier Existenzen, seien es große Charaktere wie Agrippina und Germanicus, seien es feuer- und poesieerfüllte Herzen wie Romeo und Julia oder erhabene Geister wie Heloise und Abälard, gehört zu den Wundern und Legenden in der Geschichte der Menschheit, die wir Dichtungen des Schicksals, lebendige Oden der Natur nennen möchten. Das Außerordentliche liegt hier nicht in der besonderen Bedeutung weder des Mannes noch des Weibes. So vereinzelt und zerstreut wir große Männer zu ihren Lebzeiten finden, ist ihre Anzahl nichts destoweniger eine so beträchtliche, ihre Reihenfolge so ununterbrochen, daß die Geschichte eine Ueberfülle ihrer unvergeßlichen Namen aufzuweisen hat, und wir auf manchen ihrer Blätter dem Andenken von Frauen begegnen, die als berühmte Monarchen, Helden, Poeten, Gelehrte, Märtyrer, leidenschaftlich geliebt, bewundert oder angebetet, der Unsterblichkeit theilhaftig wurden. Die denkwürdigsten Muster der im Manne und im Weibe begriffenen Thesis und Antithesis der menschlichen Natur stellen sich unserem Blick unaufhörlich in

ihrer energiſchſten, ſchönſten, vollendetſten Formel dar. Aber die aus Annäherung beider auf gleicher Höhe der Vollkommenheit befindlichen Gegenſätze hervorgehende Syntheſis, die harmoniſche Gleichheit, gänzliche Vereinigung und vollſtändige Identification zweier Weſen erſcheint uns nur innerhalb langer, trübe und düſter andauernder Zwiſchenräume, zweier Weſen, die in ihrer Organiſation, Gefühlsintenſität, Formen des Geiſtes, Producten der Einbildungskraft und Ideenrichtung verſchieden, nichts deſtoweniger von gleichem Inſtinkt getrieben, nur in gleicher Luft athmen, in gleichem Elemente leben, an gleichem Stoff ſich nähren, auf gleichem Wege wandeln können, und ſo vereint daſſelbe Ziel erſtreben, zu denſelben Sternen aufſchauen, dieſelbe Erde lieben und ſich hinaufſehnen zu demſelben Himmel. Das äußerſt Seltene einer ſolchen Erſcheinung liegt in dem Zuſammentreffen von Ort und Zeit, in der Uebereinſtimmung äußerer Umſtände, die ſolche gleiche Weſen vereinigt, beide ſich kennen und verſtehen läßt, daß ſie im gegenſeitigen Durchdringen ſich aneinanderketten. Was äußerſt ſelten ſich findet, iſt die hinreichende Kraft und Zartheit ſo vornehm geformter Seelen, ihre Gefühls- und Denkweiſe immer in gleicher Stimmung zu erhalten, da das Eine ſtark genug bleiben ſoll, um über das Gleiche zu beſtimmen, das Andere einſichtig genug, um in dieſer Unterordnung ſein Glück zu finden, als in der einzigen Beziehung, dem einzigen Verhältniß zwiſchen Geiſt und Herzen, durch welche die Dauer einer Verbindung möglich wird, in welcher der Eine ſein Glück darein ſetzt, ſich als Beſchützer eines ſchwächeren Weſens geliebt zu ſehen, und die Andere, eine Liebe zu empfinden, welche Nachgiebigkeit als gebührenden Zoll fordert.

Auch die Kunſt ſollte ihr wandelndes Liebesgedicht, ihre „erhabenen gleichen" Liebenden, ihre Künſtlergatten aufzuweiſen haben und dies Paar war beſtimmt, vielleicht das vortrefflichſte Beiſpiel für die verſchiedenſten Formen zu gewähren, welche daſſelbe Genie, dieſelbe Poeſie, dieſelbe Kunſt im Geiſte des Mannes und im Herzen des Weibes annehmen. Beide übten die Kunſt in verſchiedenen Richtungen von gleicher Bedeutſamkeit aus; Muſiker beide, wirkten ſie ſchaffend und ausübend. Interpreten deſſelben poetiſchen Gefühls, ſchauten und verkündeten ſie daſſelbe Vorbild des Schönen, waren von demſelben Abſcheu gegen Triviales in der Kunſt, von derſelben Ehrfurcht für gleiche Eigenſchaften erfüllt. Hand in Hand gehend trugen ſie gleiche Kränze und gleiche Palmen, ward Beiden gleicher Beifall, denn Ihn bewundern heißt Sie bewundern, die in verſchiedenen Zungen aber im herrlichſten Einklang ſangen. Und nicht auf's Gerathewohl ſtellen wir dieſe ebenmäßige Vertheilung künſtleriſcher Verdienſte zwiſchen Beiden her, indem wir uns im Voraus ablehnend gegen die Annahme verhalten, welche der ſchaffenden Thätigkeit das hier durch eine Frau repräſentirte Virtuoſenthum unterordnet, es eine Art Mitgift ihrer Schwäche nennen möchte. Die in unſeren Tagen unter den denkenden Künſtlern gegen den Egoismus, oder beſſer geſagt, die Verwirrtheit des heutigen ſingenden und ſpielenden Virtuoſenthums laut gewordene Proteſtation, welches gleich einem Schönredner ohne Verſtändniß deſſen, was er ſagt, bloße Kunſtſtücke ohne alle tiefere intelectuelle Grundlage bewundern läßt, verringert die Wichtigkeit durchaus nicht, welche in Sachen der Kunſt der Virtuoſität beizumeſſen iſt, ja dieſe Proteſtation wird zu einer ebenſo abgeſchmackten Uebertreibung als der Mißbrauch ſelbſt, wenn ſie ſo weit geht, die poetiſche Tragweite dieſes Kunſtzweiges zu verkennen, wenn ſie ihm gleiches Anrecht im Gebiete der Kunſt, und ihren Rang in ihrem Pantheon ſtreitig macht. Nicht ein Auswuchs, ſondern ein nothwendiges Element der Muſik iſt die Virtuoſität und wer ihren berechtigten Anſpruch läugnen wollte, den müßte man an das alte Gleichniß des Menenius Agrippa vom Magen und den empörten Gliedern des Körpers erinnern. Würde uns nicht die Sprache des erſten beſten Componiſtchens ebenſo anmaßend als die jener Glieder erſcheinen, wenn er von der problematiſchen Höhe ſeines Wirkens herab zum begeiſterten Virtuoſen ſagte: „Du höchſt unnützes Ding lebſt nur auf Koſten unſerer Erzeugniſſe und maßeſt Dir frech die Ernte des Lohnes an, die unſere Verdienſte und Anſtrengungen zu beanſpruchen haben?" Abgeſehen davon, daß öfters Neid und geheimer Groll nicht ohne Antheil an ſolchen Redensarten ſind, kann doch der Virtuoſe ſeinerſeits auch wie der Magen in der Fabel antworten: „Wenn Ihr Euch beklagt, daß ich nur kraft der Nahrung lebe, die Ihr mir zuführt, ſo ſagt mir doch, was wär't denn Ihr ohne mich? Nur durch mich habt Ihr das Leben, werdet Ihr aus todter Maſſe lebendige Kunſt, ohne mich bleibt Ihr unbrauchbare Dinge, ſtumpfe Glieder, unfähig Euren Willen zu zeigen, Eure Gefühle kund zu geben!" Dieſer Rangſtreit kann nur durch die Erkenntniß entſchieden werden, daß alle Glieder des muſikaliſchen Organismus demſelben eben ſo nothwendig ſind als die des menſchlichen Körpers dem Menſchen zu ſeiner freien Entwicklung, und daß die Virtuoſität bei weitem mehr integrirender Beſtandtheil der Muſik iſt, als zum Beiſpiel die Kupferſtechkunſt für die Malerei oder die darſtellende Kunſt für das Drama, denn Malerei und Poeſie können ohne die genannten Künſte ihre Anſprüche auf Bewunderung für ihre Werke geltendmachen, die der Ausführung ermangelnde Muſik iſt aber nur eine Uebung des Verſtandes, die wir Muſiker etwa durch die Gewohnheit, den

Klang aus dem Anſchauen ſeiner Zeichen zu vergleichen und zu errathen, ſchon vor dem Anhören beurtheilen können, die aber ehe ſie durch die Ausführung lebendig gemacht wird, zweck- und bedeutungslos bleibt. Ein dramatiſcher Dichter würde ſelbſt ohne die Ausſicht ſeine Producte durch Darſtellung auf der Bühne verwirklicht zu ſehen nicht aufhören zu ſchaffen, ſicher wie er iſt, durch die bloße Lectüre ſeiner Werke auf verwandte Geiſter zu wirken; ſchwerlich aber würde ein Muſiker fortfahren ſeine Partituren mit gänzlicher Verzichtleiſtung auf irgend eine Aufführung, als ſogenannte Augenmuſik für die Wenigen zu ſchreiben, die aus dem bloßen Anſehen den theoretiſchen oder ſcholaſtiſchen Werth ſolcher Arbeiten zu würdigen verſtehen. Was die Tageshelle dem Gemälde, iſt die Aufführung dem Muſikwerke; jenes verkommt ungenoſſen in der Dunkelheit, dieſes im Staub der Bibliotheken. Wo das Zuſammenwirken verſchiedener Befähigungen gleichmäßig die Verherrlichung des Ideals erſtrebt und wo Unterſcheidungen nur in dem höheren oder tieferen Grade aufrichtiger Hingebung der Künſtler gemacht werden können, beweiſen ähnliche Zwiſtigkeiten nur, daß eine Mehrzahl Leiſtender und Beurtheilender den Sinn gewiſſer Aufgaben nicht begreift. Nicht paſſive Dienerin der Compoſition iſt die Virtuoſität, denn von ihrem Hauche hängt Leben und Tod des ihr anvertrauten geſchriebenen Kunſtwerkes ab; ſie kann es im Glanz ſeiner Schönheit, Friſche, Begeiſterung wiedergeben, oder es verdrehen, verunſchönen, entſtellen. Die Malerei iſt keine knechtiſche, ſtoffliche Reproduction der Natur und eben ſo verhält ſich die Virtuoſität zur erfindenden Tonkunſt. Derſelbe Abgrund, der zwiſchen einer Landſchaft, wie etwa Peſtum von Calame*) und einer bloßen Anſicht dieſer Stadt liegt, trennt auch die Ausführungen eines und deſſelben Muſikſtückes durch zwei Künſtler, von denen der eine Metier macht, während der Andere Kunſt ſchafft. Wie anſtrengend gewiſſenhaft auch jener Erſtere die natürlichen Linien ſeines Gegenſtandes nachahme, um den innern Sinn, die poetiſche Wirkung, die Löſung des im Modell verborgenen Räthſels zu geben, müſſen Maler wie Virtuoſe mit einem ungewöhnlichen Blick ihren Vorwurf durchdringen, ihm ſeine geheime unbeſchreibbare Harmonie abgewinnen, ihn aus einem beſonderen Geſichtspunkt auffaſſen, ihm ein beſonderes Licht, einen ideellen Rahmen verleihen, um in den Anſchauenden oder Hörenden die ganz beſondere Bewegung überſtrömen zu laſſen, die der Schöpfer des Originalwerkes beabſichtigte. Der Sänger, der durch das Wort genau beſtimmten Ausdruck wieder zu geben hat, darf das menſchliche Wort ſo wenig wie der Portraitmaler den phyſiognomiſchen Ausdruck in grober Genauigkeit wiedergeben. Beide haben ſich mit dem Charakter der Perſon — des Worts — das ſie vergegenwärtigen ſollen, zu durchdringen, um ihrer Interpretation das Siegel geiſtiger Wahrheit aufzudrücken. Der wäre kein Künſtler, der mit verſtändnißloſer Treue blos den ihm vorliegenden Conturen folgte, ohne ſie mit dem aus der Auffaſſung der Leidenſchaften oder Gefühle geſchöpftem Leben zu durchhauchen, deren Ausdruck ſie darſtellen. So iſt denn Virtuoſität ſo wenig als Malerei den anderen Künſten untergeordnet, denn beide erfordern ſchöpferiſche Fähigkeit, die ihre Formen nach einer in der Seele des Künſtlers erfaßten Idee, nach einem Typus bildet, und ohne welche ſich ſein Product nicht über Induſtrieerzeugniſſe zum Kunſtwerk zu erheben vermag. Die Virtuoſität iſt kein Act leerer Receptivität, ſie plappert nicht wie ein Staar eingelernte Redensarten nach, ſie verleiht im Gegentheil den Ideen ihre ſinnliche Einkleidung, verſetzt ſie aus dem Limbus unkörperlicher Abſtraction in die fühlbare lebende Welt, ihr Werth hängt alſo ganz wie der einer Compoſition von der Gefühlsbildung des Künſtlers, von der ihm verliehenen Gabe ab, für die Intenſität eines Gefühls die entſprechende Form zu finden, in welchen es Anderen faßlich ſich mittheilt. Compoſition und Virtuoſität ohne jene lebeneinhauchende Gewalt des Gefühls, welches einzig und allein die Formen des Schönen dictirt und den Willen verleiht ſie ausſchließlich zu reproduciren, ſind beide nur ein ſinnreicher Kopf- oder Fingermechanismus, eine geiſtloſe Fertigkeit oder Berechnung.

Von zwei Poeten, die ihren Gedanken in verſchiedenen Idiomen Ausdruck verleihen, werden wir deßwegen nicht einen über den Andern ſetzen wollen. Möge Dieſer ſeiner Idee die Kraft verleihen, die aus dem harmoniſchen Aufbauen von Steinen zu uns ſpricht, jener ſie in klingende Strophen oder in die belebte Nüancirung von Farben oder Tönen kleiden, Alle ſind Poeten mit gleichem Recht; ſeien ihre Werke mit Materialen geſchrieben, die den Raum ausfüllen und deren Dauer den Lauf von Jahrhunderten überlebt, oder mögen ſie nur in der Zeit leben und vergehen, wie ſie geſchaffen worden. Aus gleicher Quelle entſpringen alle Künſte; der Sinn, nicht die Manier des Ausgeſprochenen entſcheidet über den Vorrang in der Hierarchie des Schönen. — Als Incarnation des dem Gefühl offenbarten Schönen in einer der Idee adäquaten Form ſind die Künſte durch Natur und Geburt gleich und der Vorzug von Künſtlern untereinander kann nur in einem höheren Grade wirklicher künſtleriſcher Geſinnung und Befähigung, in höherem Verſtändniß des Schönen, in vorzüglicherem Zuſammenhang zwiſchen

*) Schletter'ſche Sammlung.

Gedanken und Form bestehen. Die Ansicht also, welche geistigen Kunstwerth nach irgend einem materiellen Verhältniß, nach Ausdehnung in Raum oder Zeit, nach der Schwere angewandten Stoffes, nach der Vielfältigkeit gebrauchter Mittel, nach erforderlicher Combination und Mechanismus beurtheilen wollte, würde eine höchst materialistische sein und unter Künstlern, die des Wesens der Künste sich bewußt sind, sich schwerlich lange behaupten dürfen. Die eine Kunst, Product des Gedankens und die andere das einer mechanischen Fertigkeit nennen zu wollen, ist gleich absurd, denn der Componist kann eben so gut geistlos zu Werke gehen, unbekümmert um das Warum, wie ein Maurer nach der gezogenen Regelschnur arbeiten und der Virtuos, scheinbar nur Interpret eines fremden Werkes, muß, indem er durch die Darstellungsform, die er einem gegebenen Stoff verleiht, das Ideal nachschafft, welches derselbe seiner Seele vorhielt, eben so sehr Poet sein wie Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam die Natur nur in ihrer Weise vortragen, gewissermaßen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatt singen. Sei des Einen Aufgabe vorübergehend wie die Gegenwart, werde die des Andern in Holz, Leinwand oder Kalk für längere Dauer, die des Dritten in Granit, Marmor oder Bronze für Jahrtausende geschaffen, die Verschiedenheit dieser äußeren Umstände ändert nichts an dem Problem, welches jedem von ihnen gesetzt ist vom Gott der Kunst, der auch des Weltalls Gott ist, die erleuchtende und befruchtende Sonne, und zu gleicher Zeit der erlösende Gott, der das Uebel, die Schlange besiegt, wie der griechische Mythus es sinnreich symbolisirte, als er das Leben, das Gute, das Schöne durch Phöbus, den pythischen Apoll und den Apollo Musagetes in einer Person identificirte.

Es war keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung in der Kunstwelt denkbar, als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentirenden Componisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin, beide auf den höchsten Stufen des Kunstaltars stehend in Regionen, zu welchen die Nebel der Gemeinheit nicht mehr emporbringen können. Poeten Beide durch das Gefühl, eifrige Pfleger Beide ihres Cultus, strenge Hüter seiner Reinheit, subtile Ausleger der Mysterien seines Ritus; mit hochstrebenden Herzen, angeweht von göttlichem Hauche die glühenden Seelen, mit fleckenlosem Adel und einem ihrem Rang angemessenen Stolz, mit diesem Adel und Stolz entsprechenden persönlichen Charakter ausgerüstet, fühlten sie Beide im glänzendsten Moment jugendlichen Entfaltens, in der ersten Blüthe des Strebens voll extatischer Gluth und enthusiastischen Träumen, sich zu einander hingezogen und gegenseitig sah Eines im Anderen das sympathischste, geliebteste, erhabenste Ebenbild des Gottes der Kunst, vor dem in gleich inbrünstiger Verehrung Beide sich neigten. Robert und Clara Schumann werden in den Sagen der Kunst ein glänzendes Beispiel einer der schönsten Spenden der Natur bleiben, die diese beiden Künstler und Liebenden, die nur in und durch sich glücklich werden konnten auf Erden, nicht durch Zeit und Raum trennte, ihnen zu günstiger Stunde in gemeinsamem Vaterland das Leben verlieh, damit sie sich begegnen, ihre Geschicke in einen Strom vereinigen, ihre Herzen in ein Meer gemeinsamer tiefer Anschauungen versenken konnten. Die Annalen der Kunst werden Beider Gedächtniß in keiner Beziehung trennen, die Nachwelt kann Beider Namen nicht vereinzelt nennen, die Zukunft wird mit einem goldnen Schein beide Häupter umweben, über beiden Stirnen nur einen Stern erglänzen lassen, wie von einem berühmten Bildner*) unserer Zeit die Profile des unsterblichen Paares schon in einem Medaillon vereinigt sind. Aber ach! nur der Vorzüge des Einen wird die Nachwelt froh werden, die des Anderen wird sie nur aus Zeugnissen der Zeitgenossen ermessen können. Robert's Werke werden ihr bleiben, während Clara Schumann's Talent nur für uns erblüht! Ist dies nicht eine um so näher liegende Veranlassung der großen Künstlerin den Tribut unserer Huldigung, unserer Bewunderung und Sympathie zu zollen, der edlen Frau, die geweiht ist von der Feuertaufe der heiligsten Gluthen? den Gluthen der Kunst und Poesie, die seit früher Jugend sie umloderten, der Liebe, deren edelste Empfindungen in ihr lebten, der thatkräftigen beseelenden Tugend und zuletzt des Unglückes, der Schmerzen? — Um diese seltene hohe Individualität zu charakterisiren, möchten schwerlich bessere Worte zu finden sein, als die, mit welchen ihr nachmaliger Gatte ihr erstes Auftreten in Leipzig als Redacteur dieser selben Blätter Bericht erstattend bezeichnete: „Andere dichten — sie ist eine Dichtung." — Und wer heute diesem Wort eine Fortsetzung zufügen möchte, könnte wohl sagen: „Wenn auch Viele mehr Lärm machen, Wenige geben so viel Musik."

Wir sehen in unseren Tagen leider nur zu oft Eltern, die auf einige glänzende Beispiele sich stützend aus Motiven, die durchaus nichts mit der Liebe zum Schönen gemein haben, ihre Kinder, wenn sie einen Funken Talent zeigen, durch vorzugsweise mechanische Studien abnutzen und erschöpfen, wenn ihnen aus der geringsten Aussicht auf zu erlangende Fertigkeit die geringste Hoffnung auf Gewinn möglich scheint. Sie verlegen sich dann auf das Erzielen einer unfruchtbaren

*) Rietschel.

baren Virtuosität, eines größtentheils geistlosen, oft unsinnigen Vortrags von Meisterwerken, die durch leeres Abdreschen nicht begriffen werden oder mittelmäßiger Produkte, die durch momentanen Erfolg nicht an Werth gewinnen. Die Zöglinge bleiben dann jeder anderen geistigen Entwickelung gänzlich fremd und laufen, falls sie nicht ganz hervortretend begabt sind, Gefahr, in einer ganz materiellen Sonderfähigkeit zu verwildern. Clara Wieck gehört zu denen, die aus einer, durch praktische Erlernung eines Instrumentes fast gänzlich absorbirten Erziehung ungefährdet hervorging. Sie übte seit ihrer frühesten Jugend so lang und oft länger als die physischen Kräfte ausreichten, aber da sie unter der Schaar der Berufenen eine Auserwählte war, erreichte ihr Gefühl, ohne sich im trocknen Mühen nach nöthiger Fertigkeit abzustumpfen oder durch den zu langen Aufenthalt in der luftdünnen Atmosphäre der Kunst zu verlöschen, wie Blumen am Strahl einer zu südlichen Sonne vor dem Erblühen ermatten, trotz all' dieser Gefahren eine frühzeitige Kraft, entfaltete sich, was bei einer weiblichen Organisation als ein doppelt günstiger Fall anzusehen ist. Anfangs kostete es ihr mühselige Anstrengungen sich zu einer anhaltenden Arbeit zu zwingen, die ihr wie allen Künstlernaturen widerstreben mußte, die ja nothwendig mit einer zerstreuten Imagination, einem lässigen, träumerischen Geist behaftet sind, der das Empfangene langsam in sich aufgehen läßt. Sie hatte eine Zeit lang muthig zu kämpfen, um harte Vorwürfe zu vermeiden, die solche zarte, erregbare, stolze und in sich gekehrte Wesen, die geheimnißvolle Geburtswehen einer schönen Zukunft in sich tragen, doppelt empfindlich berühren. Man erzählte uns, daß die junge Künstlerin, der man in jenen Jahren so wenig Muße zu dem holden Durcheinander von Spielen und Erholungen ließ, die in dieser Zeit den vornehmsten Reiz des Lebens bilden, eine Vorliebe für kleine Katzen empfand und keine größere Freude kannte, als mehrere derselben zu besitzen, ihnen jeden freien Augenblick zu widmen, kurz: so vernarrt war sie in diese Lieblinge, daß gutmüthige Freunde sich bewogen fanden, ihr manchmal die Wachsamkeit des Schultyrannen täuschen zu helfen, damit sie einige freie Augenblicke gewann, um hinter seinem Rücken die schnurrenden kleinen Günstlinge auf den Schoos zu nehmen und zu streicheln. Kam er dann wieder, setzte sie mit frischem Gleichmuth ihre Scalen fort, ohne über die manchmal von den Liebkosungen der kleinen Kameraden blutenden Finger einen Klagelaut zu verlieren. — Durch vieles Spielen, oder vielmehr trotz des vielen Spielens erwuchs ihr zuletzt statt Ueberdruß, wie man wohl glauben möchte, das innere Verständniß dessen, was sie spielte. Ohne Zweifel begriff sie die Musik anders, als man es ihr zu lehren suchte, und das rettete sie! Von da an versuchte ihr Geist immer höher in die geheimen Regionen der Poesie aufwärts zu dringen. Bald bedurfte es nicht mehr der Gegenwart eines Meisters um sie zum Studium anzuhalten; sie hatte die goldene Pforte ewiger Träume aufgefunden und tauchte mit immer wachsendem Entzücken in das Element, dessen hohe Reize ihr bekannt geworden waren. Sie drang mehr und mehr nach dem Aequator, um inmitten der Flammen der Kunst zu athmen, in einem Alter, welches sonst wenig dazu geeignet ist, sich diesen Flammen zu nähern ohne Gefahr von ihnen verzehrt zu werden. Die seltene Energie ihrer Constitution, die seitdem trotz so mannichfacher Prüfungen, Anstrengungen und Aufopferungen, trotz ununterbrochener Sorgen, ausgedauert hat, erlaubte ihr damals schon, ohne Nachtheil für ihre Gesundheit, anhaltend und immer länger in glühenden Zonen der Seele zu leben. So wuchs sie auf im Lande des Ideals, zu welchem jugendliche Geister träumerische Ausflüge unternehmen, ohne das ihre Umgebung es ahnt, die mit jenen Sphären unbekannt ist und die unmerklichen aber sicheren Zeichen nicht kennt, an denen die Wanderer in jenes Wunderland kenntlich sind. Dort ward ihr in der Stille eifrigen Sinnens jene höchste Weisheit durch Intuition zu Theil, die dem Künstler plötzlich erschließt, was man ihm vergeblich nach Schulvorschriften zu lehren sucht.

Als wir Clara Wieck vor fünfzehn Jahren in Wien hörten, zog sie die Zuhörer nach in ihre poetische Welt, zu der sie an einem von Lichtfunken gezogenen und von zierlichen prismatischen aber nervig schwungvollen Flügelchen gehobenen Wunderwagen emporschwebte. Die Poeten erkannten in dieser anmuthigen Erscheinung eine Tochter ihres Vaterlandes, auf gleichen Ufern erzogen und von demselben Blüthenstaub genährt, sie streuten Perlen und Gesänge vor sie hin und feierten diesen Benjamin ihres Stammes, der mit schweifendem geistvollen Blick umherschauend, mit seltsamem Lächeln einer schweigenden Najade glich, die im Lande der Prosa sich unheimlich fühlte. Bei ihrem Vortrag der F-Moll-Sonate von Beethoven glaubten damals alle Zuhörer, was Grillparzer erzählte:

Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,
Schloß seine Zauber grollend ein
In fest verwahrtem, demanthartrn Schrein,
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab;
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß,
Und seine Zauber schlafrn, wie ihr Meistrr.
Ein Schäferkind, am Strand des Meerrs spirlend,
Sieht zu der hastig unberufnen Jagd.
Sinnvoll, gedankenlos, wie Mädchen sind,

Senkt sie die weißen Finger in die Fluth,
Und faßt, und hebt, und hat's. — Es ist der Schlüssel.
Aui springt sie, auf, mit höher'n Herzensschlägen,
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen.
Der Schlüssel paßt, der Deckel fliegt. Die Geister
Sie steigen auf, und senken dienend sich
Der anmuthreichen, unschuldvollen Herrin,
Die sie mit weißen Fingern, spielend lenkt.

Welch' andere Leidenschaft als die Liebe konnte einen auf den Gipfeln musikalischen Gefühls und Gedankens so heimisch eingebürgerten Genius auf diese Erde zurückführen? Und für wen konnte sie eine ihrer selbst, ihrer Träume und Ahnungen würdige Liebe empfinden als für einen Künstler gleich ihr, der schweigend, in sich gekehrt, sinnend wie sie die Bahnen des Ideals wandelte, dessen balsamische Haine zu durchirren gewohnt war, um die ihm dort geoffenbarten Wunder in der Sprache der Töne zu erzählen? Zwei in ihrer Wesenheit so vollkommen gleiche Seelen mußten alsbald beim ersten Begegnen vor einander knieen, wie die Chronik vom ersten Zusammentreffen Mariens von Burgund mit Maximilian von Oestreich erzählt und die Worte hinzusetzt: tant emerveillés furent ils de leur moult grande beauté et gentillesse mutuelle. Und riefen nicht auch unsere Künstler wie jenes königliche Liebespaar in ihrem Innern nach der ersten bewundernden Betäubung: „Ach, wie schön!" Und mußten sie nicht, sich versenkend in den Zusammenklang ihrer beiden Wesen sich gegenseitig einander widmen und opfern? Ihre Geschicke erfüllten sich in dieser unter dem Segensstrahl der Kunst erblühten gegenseitigen Liebe und fortan „lebte er dichtend und sie dichtete lebend".

Schon 1837 bezeichneten wir in der Pariser Gazette musicale Robert Schumann als eine jener Individualitäten, die ihren Namen mit scharfem Grabstichel in die Blätter der Geschichte schreiben, als einen Mann, dessen Werke die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf sich ziehen sollen, da sie nicht deren Zustimmung bedürfen um länger als sie zu leben, als einen Autor der durch das tiefe Gepräge seines Charakters, abgesehen von dem Grade der Sympathie die ihm zu Theil werden möchte, Achtung erzwingen würde; damals konnten wir dies nur mit einem ahnenden Blick in eine Zukunft sagen, die nun unsere Erwartungen verwirklichend, ihm einen so entschieden hervorragenden Platz unter den lebenden Componisten angewiesen hat. Wir erwähnen sein hohes Verdienst heute nur um anzudeuten, daß der Mann den man unstreitig als den jetzigen Componisten der am meisten Musik denkt, bezeichnen kann, unvermeidlich auf eine mit gleichem Hang von Geburt begabte Virtuosin einen großen Einfluß auszuüben berufen war. Da die relative Gleichheit der beiden Künstler eine positive Superiorität des Mannes über die Frau nicht ausschloß, mußte die unausgesetzte Berührung mit einer so erhöhten und imponirenden Geisteskraft, die so eingenommen für das eigene Ideal, so umringt von den eigenen Visionen war wie Robert Schumann, das unverlöschliche Gepräge seines Profils auf Clara's Talent werfen. Und in der That war Fräulein Wieck noch weit von dem entfernt was Frau Schumann geworden ist.

Jene lebte in einer noch durchsichtigen, von den frischen Lüften des Lebensmorgens durchhauchten Atmosphäre; tauchten hier und da Flammen auf, so glichen sie wie rosige bengalische Feuer nur einem Erröthen auf jugendlichen Mädchenwangen. Die Reinheit ihres Spiels schloß ein gleichsam unwillkührliches Schillern nicht aus, das man für eine sich selbst unbewußte Koketterie halten mochte. Neckische, sorglose Laune war ihr nicht fremd. Sie entfaltete ihre Grazie in scheinbar nachlässigem Sichgehenlassen. Man sah, die Imagination der jungen Künstlerin erging sich hoch, hoch da oben, mehr aus innerlich gebieterischem Hang, als aus selbstbewußter Leidenschaft, entschiedenem Willen. Unstet und unbedacht folgte sie ihren Neigungen selbst auf holdverwirrte Pfade, blickte mit Wohlgefallen nach jeder Blume, jedem Stern, wenn sie auch nur schlichten Duft streuten, in bleichem Glanz schimmerten. Von dem sie umwallenden Silberschleier wußte sie mit der lieblichsten Anmuth ein flittergesticktes Eckchen über jeden Gegenstand zu werfen, der da verschönert werden, der funkeln sollte. Die rhythmische Betonung traf sie mehr, als sie dieselbe bestimmte; die Bewegung ihres Spiels hing vom Einfluß der Stunde, des Tages, von Sonnenglanz und Gemüthsruhe ab; der melodische Gesang blieb sich nicht immer gleich, er trat bald nebelhaft und bleich hervor wie die schönen Züge einer Walkyre auf grauer Wolke, bald glänzend entgegenkommend wie ein Zigeunerkind, das den Tamburin schwingt. Alles das war unwillkührlich, plötzlich, entzückend, so daß selbst die Unvollkommenheiten des jungen Wesens durch diese Absichtslosigkeit und Naivität, durch den sichtbaren Mangel aller Vor- und Nachgedanken, durch einen Zauberbann eigener Reize, durch ein keusches Gefallen an der eigenen Schönheit, durch dies unschuldige Entfalten aller Vorzüge, durch die Wahrheit dieser poesieschwärmenden Einfachheit, die nicht ahnte daß sie selbst Poesie war, durch alles dies fast anziehender wurden als ihre ernsteren und solideren Eigenschaften.

Frau Schumann spielte seit einer Reihe von Jahren nur von Zeit zu Zeit öffentlich. Das Geschick veranlaßte sie in der letzten Zeit zu neuen Concertreisen und sie kehrte ihre besondere Aufmerksamkeit auf's

Neue der Virtuosität zu. Da Weimar eine der ersten Städte war, die ihr Reiseplan umfaßte, hatten wir in mehreren Tagen, die der edle Gast unter uns verweilte, Gelegenheit die bedeutsame Entwicklung, welche ihr Talent seitdem gewonnen, zu ermessen. Aus der lieblichen Musenspielgenossin ist eine weihevolle, treu pflichtige und strenge Priesterin geworden. Auf den feuchten Jugendglanz der Augen ist der starrende angstdurchschauerte Blick gefolgt. Die sonst so lose in's Haar geflochtene Binmenkrone verbirgt jetzt kaum die sengenden Narben, die der heilige Reif tief in die Stirne gedrückt. Wenn ihre Finger die Saiten ertönen machen, scheint ein mysteriöses Licht ihnen zu entströmen. Nicht mehr jene auflodernden Lichtwellen umkreisen sie, denen das Haar erzitterte, das Herz schneller schlug; alle Wärme ist in eine Gluth zusammengedrängt, deren Brennpunkt nur die Hierophanten der Kunst kennen, dem sie allein näher treten dürfen um den elektrischen Strom göttlichen Feuers zu fühlen, das ohne Fackel, ohne Strahl, ohne Flamme um so unauslöschlicher brennt. Eine vorwurfsfreie Vollendung charakterisirt jeden Ton dieser sanften, leidenden Sibylle, die Himmelslüfte athmend mit der Erde nur noch durch ihre Thränen verbunden bleibt.

Selten wird wieder wie sie eine Frau ihr ganzes inneres Leben in die Kunst übertragen, um nur noch in ihrem Gebiet zu fühlen und zu genießen. Sie ist stufenweise zu dem verinnerlichten Leben jener Meister gelangt, wie wir sie in einigen phantastischen Erzählungen geschildert finden, deren Interesse und Wichtigkeit des ganzen Erdenrundes so vollständig in der Kunstsphäre aufgegangen war, daß ihnen die Wirklichkeit zum Traume, zur unvermeidlichen aber lästigen Unterbrechung *ihres* Lebens wurde, das in den Augen der Menge ein erträumtes schien, ihnen aber als einzig wahre Realität galt. Sieht man doch leicht, wie sie nur wacht, so lange sie Musik hört oder selbst spielt, wie beim Verklingen der letzten Töne ihre Seele sich schließt, gleich dem Blumenkelche dessen Blätter sich neigen, da kaum der letzte Sonnenstrahl entschwand, und dem neuen geistigen Tag nur dann sich wieder öffnet, wenn die Flügel der Harmonie sie empor tragen. Für ihre gesteigerte Empfindsamkeit wäre der unrichtige Ton eine Katastrophe, die verfehlte Passage eine verwelkte Neigung, vergriffenes Tempo eine verkannte Liebe, falsch aufgefaßter Rhythmus eine geschmähte Großthat, die ihr empörtes Innere wie eben so viele Kränkungen empfinden müßte.

Wenn sie den Dreifuß des Tempels besteigt, spricht nicht mehr das Weib zu uns, sie unterhält uns weder als Dichterin von irdischer Leidenschaft, vom stürmischen Kampf menschlicher Geschicke, sie überzeugt uns nicht durch die Kühnheit ihrer Anreden, noch weniger bewirbt sie sich um Sympathien. Eine unterwürfige, glauben- und ehrfurchtsvolle Geweihte des Delphischen Gottes begeht sie mit schauernder Gewissenstreue seinen Cultus. Zitternd, auch nur ein Jota des zu kündenden Spruches zu vermissen, eine Sylbe falsch zu betonen, bezähmt sie ihr eigenes Gefühl, um nicht zur schuldigen, trügerischen Interpretin zu werden. Sie entsagt den eigenen Eingebungen um als unbestechliche Vermittlerin, als treue Auslegerin die Orakel zu verkünden. Keinen dunklen Passus wird sie nach individueller Neigung erklären. Für sie ist in den heiligen Büchern deren einzelne Blätter nach strenger Prüfung ihrer Echtheit als würdig aufgenommen wurden, nichts groß und nichts klein, sondern heilig ist alles nnd soll mit zweifelloser frommer Verehrung empfangen werden. Und so ist sie von Andacht beherrscht, daß das beweglichere menschliche Element vor dieser objectiven Interpretation der Kunst fast gänzlich zurücktritt. Dagegen wird Niemand in der ergreifenden Wahrheit ihr den Vorrang abgewinnen, mit welcher sie die durch volles Verständniß geheiligten Meister vorträgt. Unter den Momenten lebhafter Bewunderung, die wir ihr verdanken, führen wir einen vor allen an, weil wir an ihm die in ihrem Talent vorgegangene Umwandlung am deutlichsten wahrnahmen, seit Grillparzer in ihren Händen den Schlüssel erkannte, mit dem jedoch ihre jugendlichen Finger nicht alle die geheimen Fächer des Schreins damals zu öffnen vermochten. Seit Jahren konnten wir uns kaum mehr zum Anhören der F-Moll-Sonate von Beethoven zwingen, so sehr hatte die Mittelmäßigkeit durch ein kaltes geistloses Ableiern dieses Werkes unser Ohr ermüdet und verdrossen. Als es von Clara Schumann neulich vorgetragen wurde, ergriff uns innerlichstes geistiges Wohlbehagen, wie etwa einen Maler, der ein erhabenes Original wiederauffindet, von welchem ihm seit langer, langer Zeit fade entstellende Copien verfolgten. — Denn was kann uns das Sublime bitterer vergällen, als seine lächerliche Nachahmung?

Es ist öfters bemerkt worden, wie genau gewissenhaft Frau Schumann's Vorbereitnngen zum öffentlichen Auftreten sind. Wie sie die Tastatur durchspürt, nnd jeden Ton prüft, dessen, wenn auch richtiger Klang, die gewollte Resonanz und Färbung nicht vollständig hergiebt, wie sie sorgt, daß ihr Sitz nicht um das Geringste zu hoch oder zu niedrig sei. Wie sie nicht allein wie ein Ritter, der vor dem Turnier sein Roß tummelt, lange Stunden auf dem Piano übt das sie spielen soll, um alle seine Feinheiten, Schwächen und Vorzüge kennen zu lernen, sondern womöglich in dem betreffenden Locale selbst, um abzulauschen wie in dessen Akustik jeder Accord, jedes Arpeggio, jedes Anschwellen und Abnehmen der Tonfluthen sich ausneh-

men wird. Wir können darin nur eine Nothwendigkeit ihres Wesens sehen, eine Consequenz ihrer Verfahrungsweise, ihrer Auffassung von Kunst, Berufstreue und Schwierigkeit der künstlerischen Lebensaufgabe, die ihr nicht erlaubt, ihrer von der Gunst des Augenblickes und zufälliger Stimmung abhängigen persönlichen Begeisterung zu vertrauen, sie vielmehr überzeugt, daß, um der Würde der Kunst treu zu bleiben, man zu jedem ihrer Feste mit demselben Ernst, derselben Weihe schreiten muß.

So fanden wir die ehemalige meist melancholische aber doch oft heitere und immer reizvolle Fee zur gewissenhaften Dienerin eines Altares geworden, die mehr von Gottesfurcht als Gottrunkenheit beseelt erscheint. Als Talma in Erfurt die größten Könige in ihren besten Momenten darstellte, sah er ein Parterre von Königen vor sich. Auch für Clara Schumann bedürfte es ein Publikum von Majestäten der Kunst, wenn das heimlich ringende Feuer ihrer Seele alle Zuhörer so ergreifen sollte, wie es ihr die eigene Brust erbeben macht. Von Allen aber wird sie immer bewundert werden, da sie in der That in jeder Hinsicht makellos und durch andauernde Sorgfalt, Energie des Willens und ascetische Hingebung zu einer Meisterschaft gelangt ist, die sie gewissermaßen als unfehlbar stempelt. Sie ist keine Pianistin und Concertgeberin im gewöhnlichen Sinne des Wortes; ihr Talent erscheint uns gleichsam als eine Personificirung des weltlichen Oratoriums: eine Peri die sich nach ihrem Paradiese sehnt, in fortwährenden mystischen Anschauungen des Erhabenen, des Schönen, des Ideals.

Betrachtungen

über F. Brendel's Schrift:

„Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft."

Zweiter Artikel.

(Fortsetzung.)

Um Brendel's Bestrebungen und seine kunsthistorische Stellung zu den Fragen der Gegenwart und Zukunft mit wenig Worten zu charakterisiren, versetzen wir uns mitten in seine Entwickelung und heben zunächst aus dem vierten Abschnitt Folgendes hervor, indem wir den Verfasser selbst sprechen lassen.

„Die tieferen Untersuchungen unter Denen, welche Wagner's Standpunkt als die gemeinschaftliche Grundlage anerkennen, müssen erst beginnen. — Jetzt besteht der Fortschritt vorzugsweise in einer durch Widerspruch vermittelten, bestimmteren Erfassung. Wir haben zugleich nach möglichster Verständigung mit der Opposition zu streben, wir müssen vermitteln, soweit Vermittelung möglich ist, ohne dem polemischen Grundcharakter der ganzen Richtung untreu zu werden. Nicht um Accomodation handelt es sich in Bezug auf das Wesentliche und Entscheidende, wohl aber um Verständigung über Sätze, die von Wagner selbst mit allzugroßer Schroffheit hingestellt worden sind."

„Hierzu kommt, daß nur die wenigsten der vorliegenden, umfassenden Fragen bis jetzt wirklich besprochen wurden. Die wichtigsten dieser Fragen sind noch gar nicht zur Debatte gekommen, man hat sich mehr im Allgemeinen herumgeschlagen, ohne an eine Verarbeitung zu denken."

„Die zunächst vorliegende Aufgabe ist also, zur Feststellung der Hauptpunkte zu gelangen, um diese bei jeder weiteren Entwickelung festhalten zu können. Wir müssen über jenes beständige Zurückgehen und In-Frage-stellen der ersten und allgemeinsten Grundlagen endlich hinauskommen, um eine sichere Basis zu gewinnen. Das Nächste und Wichtigste ist die Erreichung dessen, worin Uebereinstimmung unbedingt gefordert werden muß. Im Einzelnen können dann noch viele Differenzen bestehen; Vieles braucht zur Zeit noch gar nicht in Angriff genommen zu werden."

„Hieraus erhellt zugleich die Nothwendigkeit eines Zurückgehens in's Allgemeine. Wohl ist mit der Anerkennung der Wagner'schen Kunstwerke für den Fortschritt schon Viel gewonnen. Ohne die Feststellung der Voraussetzungen für dieselben würde ihnen aber dasselbe Schicksal drohen, welches bisher allen höchsten Kunstwerken auf musikalischem Gebiet zu Theil geworden ist, entweder einsam zu stehen, und der Menge fremd und unbekannt zu bleiben — oder" (durch ungeschickte Nachahmer und pedantische Nachbeter) „in die Trivialität herabgezogen zu werden. Auch die speciell technischen Erörterungen, so unumgänglich nothwendig dieselben für die Zukunft erscheinen, sind ohne diese Vorarbeiten noch nicht an der Zeit. Wir hätten sonst nur einige technische Erweiterungen, und alles Uebrige bliebe beim Alten." (S. 128.) — — — —

Diese Sätze bilden den Kern, um den die Brendel'sche Entwickelung sich gruppirt, indem sie sowohl davon ausgeht, als darauf zurückkehrt. Wenn es eigenthümlich erscheinen mag, daß diese allgemeinen

Voraussetzungen, welche zu Anfang des Buches gesucht werden könnten, erst in der Mitte desselben ihren Platz gefunden haben, so ist hierauf zu bemerken, daß der abgeklärte und erhöhte Standpunkt, den diese Sätze voraussetzen, wohl in einer polemischen Parteischrift, aber nicht in einer historisch-ästhetischen Entwickelung den Ausgangspunkt bilden konnte, weil man nicht a priori zu einer derartigen Stellung gelangt, ohne vorher thatsächlich sehr Vieles durchdacht und „überwunden" zu haben. Für unsere Partei wäre ein solcher Anknüpfungspunkt allerdings vollkommen ausreichend. Das Charakteristische der Brendel'schen historischen Auffassung ist aber, daß er nicht das unbeachtet liegen lassen kann, was neben und hinter uns liegt, daß er nicht unbekümmert vorwärts stürmen darf, sondern für Verbindungen und Uebergänge sorgen muß, indem er eine allseitige Vermittelung versucht.

Will man sich mit dem Buche auf systematische Weise näher vertraut machen, so hat man zwei Hauptmomente scharf zu trennen, um jedes derselben für sich in's Auge fassen zu können. Man hat zu untersuchen, wie Brendel zu jenen angeführten Sätzen gelangt, und was er darauf weiter baut. Denn wir haben überhaupt die Voraussetzungen der Wagnerfrage und die Folgerungen aus derselben noch streng zu unterscheiden. Es liegt im Charakter derartiger Untersuchungen, die noch keineswegs abgeschlossen sein können, daß man auf gleiche Folgerungen unter verschiedenen Voraussetzungen gelangen kann, wie auch umgekehrt der Fall denkbar ist, daß Uebereinstimmung in den Grundlagen noch keineswegs Harmonie aller Resultate apodiktisch fordert.

Im ersteren Falle befindet sich in der That Brendel, gegenüber der Wagner'schen Entwickelung; im letzteren Falle befinden sich Diejenigen unserer Partei, welche die künstlerische Berechtigung für sich in Anspruch nehmen, ihren eigenen Weg zu suchen, um aus dem Dilemma unserer Zeit, ihrer Subjectivität gemäß sich zu befreien. Dies ist ein Proceß, den Wagner zwar gleichfalls in vollem Maaße durchlebte, nur mit dem Unterschied, daß seine subjective Befreiung für die Allgemeinheit von den gewichtigsten Folgen wurde, während viele andere derartige künstlerische Gährungsprocesse mehr egoistischer als künstlerisch-subjectiver Art zu sein pflegten, und daher für das Allgemeine ohne Nutzen, folglich auch ohne Interesse waren.

Fragen wir also zunächst: Wie stellt sich Brendel zu Wagner? In welcher Weise sind denn seine Anschauungen von den Wagner'schen verschieden? — so antwortet der Verfasser selbst darauf mit folgenden Worten: „Der Unterschied meiner Auffassung und der Wagner'schen besteht darin, daß ich noch eine reiche Entwickelung anerkenne, nothwendige Vermittelungen, hinführend zu einem größeren Ziel; daß ich weltgeschichtliche Berechtigung finde, wo Wagner nur Verfall sieht. — Das Resultat jedoch ist dasselbe. In der Anerkennung der Nothwendigkeit einer Neugestaltung, einer neuen Erschaffung der Künste auf anderer Grundlage, einigen sich unsere Wege. Wagner's Schilderung ist demnach auch meiner Ansicht nach vollkommen wahr und begründet, wenn wir den höchsten Standpunkt einnehmen, d. h. wenn wir allein das wirklich Bleibende, das was in Folge seiner rein menschlichen Beschaffenheit eine ewige Dauer besitzt, in's Auge fassen; Anfang und Ende der Entwickelung verknüpfen, das aber, was dazwischen liegt, dahin gestellt sein lassen. Unrecht geschieht allein diesen vermittelnden Uebergangsstufen. Dieses Unrecht aber ist gerade die Ursache des Befremdlichen, ist das, was von dem Resultat abschreckt, und ich betrachte es daher als eine Hauptaufgabe, das Fehlende zu ergänzen und zu zeigen, daß das Resultat sehr wohl bestehen kann, auch wenn man über die dahin führenden Wege verschiedener Ansicht ist. Die gemachten Einschränkungen sind erforderlich, wenn wir das Endergebniß in Folge einer Motivirung, welche die Opposition herausfordert, nicht immer wieder auf's Neue in Frage gestellt sehen wollen." (S. 161). —

Diese Stellung Brendel's ist in doppelter Weise interessant. Sie ist es zunächst, weil es von Wichtigkeit ist, das consequente Bestreben zu gewahren „bei innigster Einheit der Empfindung die theoretische Fassung von ihrer Einseitigkeit zu befreien und derselben eine allgemeiner zugängliche Gestalt zu verleihen." (S. 209). Hierdurch ist der theoretisch-wissenschaftlichen Untersuchung in der That ein neues Feld eröffnet. Wagner's Theorie nicht, wie seine Gegner beliebt haben, als Abnormität der Gegenwart hinzustellen, sondern als Consequenz der Vergangenheit; Wagner's Kunst nicht von der subjectiven, sondern von der historischen Seite zu erfassen, und seine Subjectivität, selbst gegen seinen Willen, in den stetigen Strom von Ursache und Wirkung gewissermaßen einzudämmen, ist an sich schon ein bedeutendes Verdienst, weil dadurch die, nun erst folgende Reformfrage ein ganz anderes Fundament, eine weit sicherere Operationsbasis erhält, als wenn man, wie bisher, lediglich an die Thatsache der Erscheinung anknüpfte, und nun wohl oder übel versuchte, wie man damit zurecht käme, ohne vorher sich klar gemacht zu

haben, woher und wie das Alles so kommen mußte.

Der Verfasser fährt fort: „Macht man mir den Vorwurf, daß mein Versuch zur Zeit keineswegs vollständig gelungen sei, daß ich nur erst die Grundzüge einer allgemein zugänglicheren Gestalt zu geben vermochte, so antworte ich, daß mir Niemand bekannt ist, der über diesen Punkt schon hinaus wäre. — Was ich persönlich durchzumachen hatte, ist in gleicher Weise die Aufgabe aller Anderen." — — —

Dies ist der zweite Punkt, dessen Wichtigkeit hervorgehoben werden muß, ein Punkt, der zunächst unsere Partei berührt. Es handelt sich nicht allein darum, wie Brendel zu seinen Resultaten gekommen ist, und welche Folgerungen darauf zu bauen sind, sondern, daß er einen Abschluß gewonnen hat. Brendel maßt sich ja nicht das Vorrecht an, das absolut Richtige gefunden, oder die Frage erschöpft zu haben — er fordert im Gegentheil zu gemeinschaftlichem Weiterbau auf, er fordert gewissermaßen die Untersuchungen Anderer heraus, indem er nachweist, daß auf die Weise, wie bisher verfahren wurde, ein Endziel nicht zu erreichen wäre, daß aber ein gemeinschaftliches Fundament gefunden werden kann und demnach aufgebaut werden muß. Ein Jeder, welcher der Wagner'schen Partei angehören wolle, müsse sich also klar machen, worin die Grundlagen der Bewegung wurzeln, und wohin sie theoretisch wie praktisch führen müssen, auch abgesehen davon, ob die Consequenzen Wagner's als Künstler, und Brendel's als Theoretiker die einzig richtigen und möglichen wären.

Fragen wir nunmehr, worauf denn innerhalb der Partei das Hauptgewicht zu legen sei, worin denn die Uebereinstimmung besteht, die unbedingt gefordert werden muß; und die zugleich ein Zurückgehen in das Allgemeine fordert, so antwortet darauf der Verfasser: „Ein Hauptgewicht lege ich auf die Weltanschauung im Allgemeinen, auf die Gesinnung, die gesammte Geistesrichtung, und vermag nur, im Fall Uebereinstimmung darin vorhanden, einen Anschluß an Wagner's Richtung überhaupt anzuerkennen. Dies muß als das Erste betrachtet werden, dessen Erledigung nothwendig ist, bevor noch auf die Kunsttheorie im engeren Sinne eingegangen werden kann. Der technische Fortschritt allein und für sich ist bedeutungslos, wenn er nicht wirklich Resultat und Ausdruck des neuen Geistes ist. Principielle Uebereinstimmung muß gefordert werden. Und bevor diese nicht festgestellt ist, erscheint alle weitere Thätigkeit als ein vergebliches Bemühen." (S. 254).

Es kann durchaus nicht unsere Absicht sein, hier eine ausführliche Besprechung des Brendel'schen Buches geben zu wollen, oder durch erschöpfende Auszüge eine Lectüre desselben zu umgehen. Dies Alles könnte eine Bekanntschaft mit dem Buche selbst nicht ersetzen, dessen aufmerksames und unparteiisches Studium im Gegentheil Jedem zur Pflicht gemacht werden muß, der an den Erörterungen und Untersuchungen, die sich in unmittelbarer Folge weiter daraus ergeben, mit Berechtigung Theil nehmen will. Die eigene Stellung des Referenten ist auch nicht objectiv genug, um hier lediglich als Referent auftreten zu können, d. h. ohne sein Verhältniß zur Partei, wie zum vorliegenden Werke, zugleich mit in Anschlag zu bringen. Wir haben deshalb mit Vorbedacht nur „Betrachtungen" über das Brendel'sche Werk, durchaus keinen Auszug oder eine erschöpfende Kritik desselben angekündigt. Dazu bedürfte es weit mehr Raum, als eine Zeitschrift bieten und gestatten könnte. —

Wir treten im Gegentheil sogleich als der Erste in die Rechte ein, die Brendel jedem, der an der Reformbewegung unserer Zeit Theil nehmen will, mit Ueberzeugung zuspricht: „Principielle Erörterungen anzustellen, um das Besondere erst darauf zu basiren." Wir können diese Erörterungen am Besten anstellen, indem wir dem Brendel'schen Werk Schritt für Schritt folgen. Wir erreichen dadurch zugleich mit dem weiteren Zweck, ein Bild vom Gedankengange des Verfassers zu entwerfen. War die Absicht unseres ersten Artikels in diesen Blättern, (Nr. 3 bis 5 dieses Bandes), ein allgemeines Bild jenes Entwickelungsganges zu geben, den wir vom Anfang der Reformbewegung bis jetzt durchlaufen haben; war ferner bis hierher unser Streben, Brendel's Stellung zur Reformfrage im Allgemeinen zu bezeichnen, und somit auf die historisch ästhetische Wichtigkeit und Bedeutung seiner Untersuchungen hinzuleiten — so ist nunmehr der Zweck weiterer Untersuchung zu erörtern, einerseits ob die Brendel'schen Grundlagen, und seine darauf gebauten Folgerungen, ausreichend und fundamental genug sind, um dieselben ohne Modification acceptiren zu können; und anderseits, wohin wir dann zunächst, sowie künftig unsere künstlerischen Bestrebungen zu richten haben, um zu festen Resultaten zu gelangen, die in Uebereinstimmung mit gewissen theoretischen Grundlagen, ein practisch annehmbares, und zugleich sicher erreichbares Ziel verheißen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Hector Berlioz wird diesmal die Saison der Winter-Concerte in Paris eröffnen. Er veranstaltet am 10ten December ein Concert, in welchem seine Trilogie, „l'enfance du Christ" (die Kindheit Christi) zum ersten Male vollständig zur Aufführung kommen wird. Merkwürdigerweise leitet er sein Concert durch ein Trio von Mendelssohn ein, und schließt es mit der D-Dur-Symphonie von Haydn! Es scheint dies ein Compliment gegen die „Classiker" in Paris zu sein, denen damit auf höfliche Art der Mund gestopft wird. Neben den Haydn'schen Symphonien wird sich die Romanze für Violine und Orchester (Tendresse et Caprice) von Berlioz, welche unmittelbar vorhergeht, nicht übel ausnehmen. — Das vollständige Programm der „Trilogie sacrée" ist folgendes. Erster Theil: Das Traumbild des Herodes. — Recitativ (Tenor). — Marche nocturne (Orchester). — Arie (Baß). — Scene mit Chor. — Verschwörung der Seher (Orchester). — Der Stall von Bethlehem (Duett, Sopran und Bariton) — Chor der Engel. — Zweiter Theil: Die Flucht nach Egypten. — Ouvertüre. — Abschied der Hirten (Chor). — Die Ruhe der heiligen Familie (Tenor mit Chor). — Dritter Theil: Die Ankunft in Sais. — Recitativ. — In den Straßen von Sais (Duett, Sopran und Bariton). — Die ismaelitische Familie (Allegro, Baß mit Chor). — Scene und Recitativ (Bariton und Baß) — Trio für zwei Flöten und Harfe. — Terzett mit Chor (Sopran, Bariton und Baß). — Recitativ (Tenor). — Chorus mysticus, ohne Begleitung, mit Tenor-Solo, als Schluß. — Die Personen sind: Die Jungfrau Maria, Joseph, Herodes, das Haupt der ismaelitischen Familie, der Erzähler, Polydorus und ein Centurione.

Die jüngste Generation der Musikdirectoren zeichnet sich sehr vortheilhaft durch gute Concert-Programme aus, welche wir als Muster mehreren älteren Generationen empfehlen möchten. Als verdienstvolles Streben heben wir namentlich hervor, daß in neuerer Zeit die faden Opernarien auf den Programmen mehr und mehr schwinden, und die Virtuosen-Vorträge gehörig eingeschränkt werden. So eröffnete MD. Carl Reinecke seine Abonnementsconcerte in Barmen auf folgende Weise: Ouvertüre zu Gluck's Iphigenie in Aulis, Gade's Frühlingsphantasie, Mendelssohn's Fragmente aus Christus, Beethoven's Eroica.

Robert Radecke eröffnete seine Soiréen mit Grünwald und von der Osten auf nicht minder empfehlenswerthe Weise mit: Violin-Sonate Op. 96 von Beethoven, Es-Dur-Quartett mit Pianoforte von Schumann, Violin-Romanze und Liederkreis „an die ferne Geliebte" von Beethoven, Jägers Abendlied von Schubert, und ein Frühlingslied von Mendelssohn.

Musikdirector Jos. Lenz in Coblenz führte in seinem ersten Winterconcert die Instrumental-Einleitung und den Brautzug aus Lohengrin auf.

Rob. Schumann's B-Dur-Symphonie und Berlioz Ouvertüre zu „Cellini" kamen in der ersten Symphonie-Soirée der Braunschweiger Kapelle zur Aufführung.

In Dresden kam Berlioz' „Flucht nach Egypten" bei einem Concert der Kapelle im Theater wiederholt zur Aufführung.

Die Gesellschaftsconcerte der östreichischen Musikfreunde in Wien, unter Direction von Hellmesberger, werden in diesem Jahre zum ersten Male Orchesterwerke von Schumann und Gade den Wienern zur Gehör bringen.

Die Singakademie in Berlin giebt in diesem Winter drei Abonnementsconcerte, von denen das erste am 21sten November das Requiem von Cherubini brachte. Im zweiten soll Samson von Händel, im dritten David von Reißiger aufgeführt werden.

Der Berliner Domchor hat seine Soiréen im Local der Singakademie am 18ten November begonnen. Die Programme zeichnen sich wieder durch dieselben Mißgriffe wie früher aus, daß nämlich altitalienische Kirchenmusik mit neuester Kammermusik in buntester Reihe sich ergeht. Die erste Soirée brachte Compositionen von Palestrina, Vittoria, Gabrieli, Durante und Bach, daneben den (sehr selten gehörten) 23sten Psalm von Franz Schubert und — die D-Dur-Cello-Sonate von Mendelssohn. Das ist doch naiv!

Der Ruhl'sche Gesangverein in Frankfurt führte Saul von Händel auf. Es gehört zu den merkwürdigen Symptomen der diesjährigen Concertsaison, daß Händel bei den meisten Gesangvereinen jetzt in erster Linie steht, während Bach, Mendelssohn, ꝛc. in den Hintergrund treten. Daraus läßt sich Mancherlei folgern, was wir in den Anregungen gelegentlich besprechen werden.

Die Gesellschaft der Musiker, welche Baron Taylor in Paris gegründet hat, führte am Cäcilientage (22sten Novemb.) mit 400 Personen eine „Messe der heiligen Cäcilie" von A. Adam auf. Tilmant von der „komischen Oper" dirigirte. Außer einem großen Orchester hat die Messe zwei Orgeln zur Unterstützung und Begleitung.

In dem Pariser „Cäcilien-Verein" hat eine Symphonie des jungen Componisten Saint-Saens vielen Beifall gefunden, und wird demzufolge jetzt bei Richault in Partitur, Stimmen und vierhändigem Clavierauszug erscheinen, ein in Paris seltener Fall, weshalb wir darauf aufmerksam machen.

Die philharmonische Gesellschaft in Marseille wird

Berlioz' „Flucht nach Egypten" und seinen ganzen „Faust" in nächster Zeit zur Aufführung bringen.

Neue und neueinstudirte Opern. Wagner's „Lohengrin" ist in Homburg in Vorbereitung.

Die Intendanz in München soll mit Wagner wegen Aufführung des „Tannhäuser" in Verhandlung stehen.

Victor Massé hat eine neue komische Oper, „Miß Fauvette" componirt, die in der Pariser „opera comique" zur Aufführung kommt. — Auch von Grisar (dem Componisten der in Dresden so abgesungenen Farçe „bon soir Monsieur Pantalon") wird eine neue Oper erwartet.

Verdi hat eine neue fünfactige Oper für die Pariser „große Oper" componirt, zu welcher Scribe den Text geliefert hat. Der Titel ist noch Geheimniß, die Proben haben aber schon begonnen.

Das „eherne Pferd" von Auber soll in Paris neueinstudirt werden. Auber hat zu diesem Zweck neue Balletmusik hinzugefügt.

Méry in Paris hat ein lyrisches Drama in einem Act gedichtet, „Meister Wolfram", zu welchem E. Royer die Musik componirt hat. Wiederholte Aufführung ist bereits erfolgt.

Mosenthal hat eine einactige komische Oper für Hoven gedichtet, die in Wien zur Aufführung kommen soll.

In München kam am 10ten November Nicolai's Oper, „Die lustigen Weiber von Windsor" zum ersten Mal zur Aufführung. Der Beifall war außerordentlich. Die Münchner Kritik ist so entzückt, daß sie die Oper ein „Meisterwerk" nennt, deren Musik den poetischen Contrast, den man in Shakespeare's Drama vermisse (?), in üppiger Fülle spende, und von schönen und neuen (?) Gedanken überströme!" — Dieses übertriebene Lob mag die Münchner Kritik verantworten. Soviel stellt sich aber heraus, daß dieser Oper bei ihrer Auferstehung aus der Vergessenheit, auf den Bühnen von Berlin, Dresden, München, Leipzig, Hamburg, ꝛc. mehr und mehr Gerechtigkeit widerfährt. Da an derartigen Werken ohnehin jetzt empfindlicher Mangel ist, so muß die Oper als ein entschiedener Repertoirgewinn für jede Bühne empfohlen werden.

Auszeichnungen, Beförderungen. H. M. Schletterer, bisher Musikdirecter in Zweibrücken, ist academischer Musikdirector in Heidelberg geworden. Am 31sten October veranstaltete er daselbst ein sehr besuchtes Concert im großen Saale des Museums, in welchem auch die Gattin des Concertgebers, Hortensia, geb Zirges, mehrere Violin-Piècen spielte.

Musikalische Novitäten. Von Adolph Henselt erscheinen nächstens vier neue Clavierwerke (Op. 28 bis 31) auf einmal, Notturno, Ballade, Walzer und Cadenzen zu Beethoven's Clavierconcerten.

Joachim's Violinconcert in einem Satz, Liszt gewidmet, und Ouvertüre zu Hamlet, der Weimarer Kapelle gewidmet (Op. 3 und 4) sind in Partitur und Stimmen bei Breitkopf und Härtel erschienen. — Joachim hat noch zwei weitere Ouvertüren zu Shakespeare's „Heinrich IV." und zu Grimm's „Demetrius" componirt, die ihrer Veröffentlichung entgegensehen.

Von Brahm's ist ein Clavierтrio Op. 8 und Variationen für Pianoforte über ein Thema von R. Schumann (Op. 9) erschienen. — Dasselbe Thema hat auch Clara Schumann in Variationen (Op. 20) bearbeitet, die soeben erschienen.

Von A. G. Ritter erschien so eben bei Schott in Mainz ein Heft große Choral-Vorspiele, die, ungleich den meisten Werken für Orgel, die die Gegenwart geliefert, eine innere Nothwendigkeit für ihr Vorhandensein bekunden, und, indem sie die musikalische Kunst im Allgemeinen fördern, zugleich das Interesse auch der Nicht-Orgelspielenden in hohem Grade verdienen. Von einer bloßen Vermehrung des Materials ist dabei keine Rede.

Wir machten vor kurzem auf das Erscheinen mehrerer Werke von R. Volkmann aufmerksam. Auch bei Müller in Wien werden demnächst mehrere Pianofortecomposition von demselben erscheinen.

Todesfälle. Am 27sten Novemb. starb am Nervenfieber der Organist F. G. Klauer in Eisleben, nachdem er schon seit mehreren Wochen unwohl gewesen war. Ein Concert in Hettstedt, wo er die Orgelbegleitung übernommen hatte, scheint seinen Zustand verschlimmert zu haben, denn Tages darauf kam die Krankheit zum Ausbruch.

Vermischtes.

Professor Fischhof in Wien hält in diesem Winter Vorträge über die Geschichte der Musik, bei denen er sehr weit ausholt, indem er mit der Musik der Inder und Chinesen beginnt! Wir bezweifeln, daß er auf diese Weise jemals bei der Musik von Berlioz und Wagner ankommen wird! — Auch Musikdirector Damcke aus Petersburg wird anfangs December einen Cyclus von Vorlesungen über Geschichte der Musik in Frankfurt beginnen. Er fängt bei dem Beginn der christlichen Kunst an, und will bis auf die Gegenwart gehen. Ausführungen hervorragender Musikstücke älterer Zeit, deren Leitung MD. Rühl übernommen hat, werden als positive Erläuterungen die Vorlesungen begleiten. Der Geschichte der Oper wird besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. — Diese Vorlesungen von Damcke entsprechen demnach den Anforderungen der Gegenwart weit mehr, als die von Fischhof. Wir werden sie daher aufmerksamer verfolgen, und später darüber berichten.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 24.** Den 8. December 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Recensionen: R. Würst, Op. 21. T. Twietmeyer, Op. 6. E. Büchner, Op. 16. Fr. Grützmacher, Op. 11. Th. Voigt, Op. 8. E. Meinardus, Op. 8. J. A. van Eyken, Op. 12. F. G. Jansen, Op. 6. J. Dessauer, Op. 60. A. Walter, Op. 11. — Kleine Zeitung: Correspondenz, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Concertmusik.

Clavierauszüge zu vier Händen.

Richard Würst, Op. 21. Preis-Symphonie in F-Dur. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr.

Diesem anspruchslosen und recht geschickt gearbeiteten Werk wird sein Name bei Vielen im Wege stehen, welche mit den Umständen und Verhältnissen, mit dem relativen Werth der andern Concurrenzarbeiten unbekannt sind, über welche diese Symphonie den Preis davon trug. Auch wir kennen die Geschichte dieser Preis-Symphonie nicht, werden aber statt unnützer Vermuthungen über dieselbe aus dem Werke selbst auf die Ursachen seiner Benennung zurückzuschließen versuchen. — Solchen Preisausschreibungen liegen meist restaurative Absichten zu Grunde. Man sieht irgend eine abgeschlossene Epoche der Kunstgeschichte vor sich, denkt sich innig hinein und zieht aus ihren allgemein bewunderten Erzeugnissen ästhetische Folgerungen und Gesetze. Wie kommt es, fragt man sich, daß solche Werke heutzutage nicht mehr geschaffen werden? An Talenten fehlt es nicht, die jenen Mustern mit Erfolg nachzuringen verstünden, aber die seichte Moderichtung des Tages hält sie darnieder, es fehlt ihnen an Muth, an der Möglichkeit in der verschiedensten Bedeutung, das gewollte Gute zu vollbringen. Wir müssen die rechte Kunst unterstützen: wir müssen einen Preis aussetzen! — Nun hat aber der eigentliche Preisgeist der Kunst nicht erst auf eine solche Gelegenheit gewartet, um sich auszuzeichnen; er hat in der Nothwendigkeit des Fortschrittes neue Formen gefunden oder die alten mit neuem Inhalt erfüllt. Mit Beethoven gelangte die erste Periode symphonischer Kunst zu ihrer Blüthe, ihrem Abschluß, ihrem Höhepunkte; aber durch seinen titanischen, mit dem Erreichten durchaus nicht zufriedenen Genius ward die Blüthe Keim, der Abschluß Anfang, der Höhepunkt Ausgangspunkt einer neuen Zeit. Unter den Kunstküchlein, die die Kunsthenne am Wasser spazieren führt, befindet sich glücklicherweise auch meistens eine Kunstente, die dann plötzlich auf diesem Wasser schwimmt zum großen Entsetzen alles Kunstuferfederviehs. Das ist ja dein Element nicht, das ist kein Betragen wie es einem Kunsthuhn ziemt! — Was hilft alles Zureden! Die Ente schwimmt lustig zu und gönnt gern

den Preis von fünfundzwanzig Gerstenkörnern dem artigsten Küchlein.

Vom Laien, der nur mit Gefühl und Sinn für's Schöne zuhört, bis zum feinsten Kenner und schaffenden Künstler, dessen Verständniß tiefmöglichst in den Bau der Kunstwerke einzugehen vermag, hat jeder Zuhörer Beethoven'scher Schöpfungen das Bewußtsein, daß aus denselben ein Mehr, ein Anderes spricht als aus Haydn und Mozart, und man sucht sich auf den verschiedensten Wegen Rechenschaft davon zu geben. Man nennt es Tiefe, Humor, Subjectivität; man vergleicht ihn mit Shakespeare, Jean Paul, Byron. Wir unsererseits suchen für dies Besondere in Beethoven eine Erklärung darin, daß wir sein ganzes großes und ernstes Leben uns wie in geistigen Geburtswehen begriffen vorstellen, den Geburtswehen des bestimmten Gedankens, ausgesprochen durch die Sprache der Töne. So sehen wir ihn in fortwährendem Schwanken bald einzelne seiner Schöpfungen durch eine besondere Benennung im Allgemeinen charakterisiren oder durch ein kurzgefaßtes Programm dem Hörer einen Leitfaden geben, bald wieder davon abstehen und sich mit dem bloßen Gattungsnamen begnügen, wo dann unwillkührlich der sich vordrängende poetische Inhalt zu abgeschmackten oder richtig gefühlten populären Benennungen Veranlassung gab, wie Mondschein oder Sturmsonate, die man theilweise durch Bemerkungen von Beethoven selbst zu stützen suchte. In diesem Ringen nach dem Ausdruck des bestimmten Gedankens, nach Darstellung des bestimmten Gefühlsbildes stieß nun Beethoven auf die geschichtliche Form der Symphonie und Kammermusik, die in einer Zeit sich gebildet hatte, in welcher Musik als ein edles Unterhaltungsmittel betrachtet wurde. Nach einem ernsten, schwierigen Stück mußte ein erbauliches, langsames kommen; auch die beliebteste Tanzform durfte nicht vergessen werden, man mußte die Damen für das geduldige Anhören der ernsten Sätze durch eine Ballreminiscenz entschädigen; dann aber noch ein lebendiger, heiter oder ernst abschließender Satz, in welchem die Fertigkeit der Spieler oder Erfindungsreichthum, contrapunktische Geschicklichkeit des Componisten in breiterer Form sich geltend machen konnte. Mögen uns die historischen Forscher über die tiefere Logik, über die Weisheit des Zufalls belehren, welcher diesen durch die Werke unserer größten Meister befestigten und geheiligten Formengebrauch zum unvermeidlichen Becher gemacht hat, aus dem wir die verschiedensten geistigen Weine und viel stagnantes Wasser kosten müssen, wir werden uns schwer bereden lassen, daß es nicht der richtigere Weg wäre, wenn der Gedanke sich in unermüdlichem Ringen die ihm ziemende Form neu erschafft, als wenn die conventionelle Form von vornherein den Gedanken in ihre starre Fessel zwingt. Wo finden wir in den andern Künsten diese Schranken? Was würden wir zu einem Drama sagen, in welchem jeder Act gesetzlich eine andere Stimmung anzuschlagen hätte oder zu einem historischen oder Genrebilde, welches die verschiedensten Farbengebungen bunt nebeneinanderbrächte? — Daß Beethoven gerade dann, wenn er den bestimmten poetischen Gedanken gab, die vier Sätze im Wege waren, geht für uns aus der Unmöglichkeit hervor, die beiden letzten Sätze der Eroica, den letzten Satz der pathétique, den letzten Satz der A-Dur-Symphonie, das Scherzo der Cis-Moll-Sonate mit den übrigen Sätzen in geistigen Einklang zu bringen. Wenn es ihm in der Pastorale gelang die vier Sätze durch einen rothen Faden zu verbinden, wie Spohr es mit glücklichem Wurf in seinen Jahreszeiten gethan, wenn wir im Coriolan, der Leonore, dem Egmont der bestimmtesten Darstellung begegnen, wenn andererseits für uns der vollständigst logische Gedankengang im großen D-Moll-Trio, in der C-Moll-Symphonie, zu Tage liegt, wenn in der neunten Symphonie der letzte Satz die ersten erklärt und verklärt, warum ist dies bald mit bestimmter Absicht vom Componisten ausgesprochen, bald in denselben Formen unserer Willkühr überlassen, was wir fühlen oder denken wollen?

Diese Frage theilt noch heute die musikalische Welt in zwei Parteien. Der einen ist die Musik ein phantastisches Spiel in Tönen nach Regeln des Wohllautes und ästhetischen Gesetzen, die aus den specifisch-musikalischen Werken Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so weit er ihrer Spur folgte, abgeleitet sind, als: Einheit in der Mannichfaltigkeit, Klarheit und Maaß in Formen und Mitteln ꝛc. Nach ihr soll die Musik durch sich selbst wirken ohne vermittelnde Nebengedanken; sie soll die Seele aus dem engen Leben zu idealen Höhen emporheben, mit ihren Tonwellen gleichsam allen Moder und Quark des Lebens aus ihr wegspülen. Nach ihr hieße es die Zaubermacht der Töne, die wie keine andere uns eben die unaussprechlichen Regungen und Gefühle des Herzens ahnen läßt, entweihen und herabziehen, wollte man sie in bestimmten Darstellungen mit Poesie und bildender Kunst wetteifern lassen, deren genaue sinnliche Technik zum Zeichnen eines bestimmten Gegenstandes sie ja doch nicht besitzt. Nun genügt es aber nicht etwa durch eine gewisse Zusammenstellung von Instrumenten uns gerührt oder andächtig zu stimmen, durch brillante Passagen unseren Geist in eine gewisse Lebendigkeit zu versetzen; das Alles muß ein Anfang und ein Ende haben, es muß in einer bestimmten Form geschehen und die edelste Form für diese Anregung unbestimmter Gefühle ist die viersätzige Symphonieform, wie unsere großen Meister im vorigen Jahrhundert sie ausbil-

deten. Dieſe vier Sätze haben ihre feſten Grundregeln, von denen ohne Gefahr abzuweichen, ſich nur große Genies erlauben dürfen; ſie ziehen verſchiedene Conſequenzen aus einem muſikaliſchen Motiv, oder bringen zwei oder mehrere in verſchiedene Beziehungen zu einander, wozu beſonders der aus der Kirchenmuſik entlehnte und durch Bach zur höchſten Blüthe entwickelte Contrapunkt behülflich iſt. Da iſt es denn herrlich zu hören, zu welcher Fülle von Combinationen ein ſolches Motiv ſich hergiebt, wie es immer intereſſanter wiederkehrt, bald allein auftritt, bald mit einem zweiten vermählt, bald von den Geigen, bald von den Holzbläſern, bald vom Blech übernommen wird. Der Laie verſteht davon wenig, aber er fühlt ſich erhoben und erheitert, zu allen möglichen unbeſtimmten Gefühlen angeregt, hat die Freiheit in einem Meer von Vermuthungen über die poetiſche Abſicht des Componiſten umher zu ſchwimmen, und wenn's recht bunt durcheinander geht, dann weiß auch der Unwiſſendſte, daß man das eine Fuge nennt. Der Kenner aber hat verdoppelten, verhundertfachten Genuß; er braucht oft nicht einmal etwas zu fühlen, weil ihn das Bewußtſein gelungener Formen entzückt, durch deren künſtlichſte Windungen und canoniſche Verarbeitungen er das Hauptmotiv zu verfolgen weiß, im raſcheſten Wechſel der Tonalitäten und Klangfarben wie ſchwindlich wird, mit feiner Naſe ſogar Beethovens Schwächen wittert und wohl gar wüßte, wo er's beſſer gemacht hätte, wenn er das bischen Setzkunſt verſtünde!

Die andere Partei betrachtet die ihr von den großen Meiſtern überlieferte Muſik als eine poetiſch ausgebildete Sprache, in welcher ſie ſprechen, in welcher ſie darſtellen will; ſie ſieht in ihr eine geſchaffene Welt, in der nun der Menſch, der poetiſche Gedanke wandeln ſoll. Sie nimmt Beethoven nicht allein da beim Wort, wo er die claſſiſche Form durch den beſtimmten poetiſchen Gedanken innerlich zu beleben ſuchte, und ſelbſt da, wo er dies nicht that mindeſtens in organiſchem Entwickelungsproceß die ſtarre mechaniſche Form durchbrach; ſie geht noch weiter: ſie will aus dem poetiſchen Gedanken heraus ſeine jedesmalige Form bedingen, nur dieſer ſoll ihr die Berechtigung verleihen. Sie will nicht verſchwenderiſch mit dem Namen Tondichter die benennen, denen in der gebildeten Muſikſprache, „die für ſie dichtet und denkt", ein Lied gelingt. Sie ſollen die innere Nothwendigkeit, poetiſchen Gedanken in muſikaliſcher Form Ausdruck zu geben, als einen Rechtsbrief aufweiſen, um in ſymphoniſchen Schranken kämpfen zu dürfen. Sie will ſich nicht länger damit begnügen, unbeſtimmte Gefühle in dem Laien zu erregen, während ſie dem Kenner orcheſtrale und contrapunktiſche Gourmandiſen vorſetzt und dann das Urtheil beider über die poetiſche Abſicht des Kunſtwerks dem wohlbekannten Nebelmeer überläßt. Sie will aus dem reichen Schatz, den Mythus, Bibel, Geſchichte, und der unerſchöpflichen poetiſchen Quelle, die das eigene Herz, die innerlichen Begebenheiten ſeiner Liebe, ſeiner Leidenſchaften, ſeiner Kämpfe mit der Welt und dem Leben bietet, ihre Stoffe entnehmen, und wie der Maler ſie in einzelnen Momenten concentrirt, zu denen wir ja der vermittelnden Erklärung des Wortes eben ſo gut bedürfen, wie der Dramatiker in äußerer Handlung die Reſultate innerlicher Vorgänge zuſammenfaßt, die Seelenzuſtände großer Perſönlichkeiten, oder die Kämpfe des im Dunkeln ringenden Herzens ſchildern. Sie will der Freiheit abſoluter Muſik zugleich mit der Knechtſchaft ihrer ſtehenden Formen entſagen, um dafür in einer Gefangengebung an einen beſtimmten poetiſchen Gegenſtand Freiheit der Form zu erringen. Selbſt auf die Gefahr hin in Darſtellung dieſes beſtimmten Gegenſtandes nach gewiſſen Seiten hin ebenſo unvollkommen zu bleiben, als jene in ihrer Weiſe, ſich an das geſchriebene Wort, an den Dichter anlehnen zu müſſen, dieſen zu ergänzen, halten ſie ihr Beſtreben für lohnender, als behufs einer Anregung unbeſtimmter Gefühle ausgelebte Formen immer wieder auf's Neue anzufüllen.

Von dem Standpunkt dieſer letzteren Partei aus, zu der wir uns bekennen, während wir die Preisertheilung an Würſt auf Rechnung der erſteren ſetzen müſſen, und an die von Maſſen für Maſſen ausgeführte Symphonie ſeit Beethoven die Forderung eines großen ausgeſprochenen Inhaltes ſtellen, erhalten wir uns ablehnend gegen Würſt's Symphonie und ihre Benennung, nicht weil ſie kein Programm hat, ſondern weil wir weder den Drang fühlen noch die Möglichkeit einſehen, eines für ſie zu finden. Daß der Componiſt mit Anſtand in längſt gebräuchlichen Redensarten ſich auszudrücken weiß, ein viertactiges Motiv in F-Dur und ein eben ſo langes auf der Dominante dieſer Tonart zu einem erſten oder letzten Satz verbindet und ganz charmant in die verſchiedenen Inſtrumente vertheilt, daß er ein klares langweiliges Andante durch ein ganz pikantes Scherzo gut zu machen ſucht, dieſen kurzen Anlauf zum Uebermuth aber gleich wieder durch ein recht matt ſentimentales Trio ſühnt, kann uns nun einmal nicht mehr intereſſiren; es hat nur die Bedeutung erlangter Formengewandtheit für den Componiſten ſelbſt. Möge er ſie anwenden und mit poetiſchem Inhalt erfüllen, um ſich vom Componiſten zum Tondichter hinaufzuſchwingen.

P. Cornelius.

Kammer- und Hausmuſik.

Lieder und Geſänge.

T. Twietmeyer, Op. 6. Sechs Lieder für eine Singſtimme mit Pianoforte. — Leipzig, Whiſtling. Preis 20 Ngr.

Mit großer Befriedigung haben wir dieſes Liederheft des geſchätzten Componiſten kennen gelernt, und halten es für eine Bereicherung von mehr als gewöhnlichem Werthe des betreffenden Zweiges der muſikaliſchen Literatur. In der äußeren Form nur einfache, anſpruchsloſe Lieder ſind dieſelben der Ausfluß eines ſchönen Talentes, das ſtets unverrückt das höchſte Kunſtideal im Auge behält, es birgt ſich hier ein reicher Inhalt in durchaus ſchöner und edler äußerer Darſtellung. Hier findet man nichts Geſuchtes, keine Reflexion, kein Herausklauben neuer harmoniſcher Combinationen und geſuchter ſeltſamer Begleitungsformeln, wie dies in neueſter Zeit oft bei Liedern von Componiſten vorkommt, die mehr als gewöhnlichen Singſang geben wollen; Alles iſt hier natürlich, die Melodien ſind klar und friſch hervorgegangen aus dem Weſen der Gedichte ſelbſt, und wenn beſonders neue harmoniſche Wendungen und dergleichen erſcheinen, ſo ſind dieſe nur das Reſultat einer in der Sache ſelbſt begründeten Nothwendigkeit. Wir würden in Verlegenheit kommen, ſollten wir darüber entſcheiden, welche dieſer Lieder von höherem abſoluten Werth ſeien, als die anderen, doch — unſerem ſubjectiven Gefühl nach — geben wir Nr. 1 „Du biſt ſo ſtill", Nr. 2 „Im Wald, im hellen Sonnenſchein" (beide von Geibel), Nr. 3 „Herbſtklage" von Lenau und Nr. 6 „Mit einer Roſe" von Ad. Böttger den Vorzug vor den auf einen Vers componirten Nr. 4 „O Heimath mein" von J. Mendelsſohn und Nr. 5 „Das Mädchen am Bache" von Rellſtab. Das Werkchen iſt Robert Franz gewidmet und gewiß der Zueignung an dieſen Meiſter des Liedes würdig.

Emil Büchner, Op. 16. Sechs Lieder für eine Singſtimme mit Pianoforte. — Leipzig, Whiſtling. Preis 25 Ngr.

Vorliegende Lieder gehören dem Inhalt und der Form nach der beſſeren Richtung an und verdienen deshalb Empfehlung. Es fehlt dem Componiſten nicht an Talent zu anmuthigen melodiſchen Geſtaltungen; wenn wir dieſen auch nicht immer eine beſondere Originalität und höhere künſtleriſche Bedeutung vindiciren möchten, ſo iſt bei ihnen ſowohl, als auch in ihrer Verwerthung doch ſtets die Ehrenhaftigkeit der Kunſtgeſinnung anzuerkennen. Im Formellen zeigt ſich Geſchick und Gewandtheit, bei den Begleitungen im Allgemeinen jedoch nur theilweiſe ein Hinausgehen über ſchon Vorhandenes, ſchon mehrfach Gehörtes und allgemein gebräuchlich Gewordenes, wie z. B. in den Liedern Nr. 1 „Waldlied" von F. Oeſer und Nr. 5 „Die erwachte Roſe" von F. v. Sallet, wo die faſt durchgehend in der linken Hand in Triolen angeſchlagenen Accorde etwas monoton werden. Auch bezüglich des Inhaltes ſtellen wir Nr. 2 „Wunſch und Gegenwunſch" von St. Schütze, Nr. 3 „Wie Schmetterlinge flink und leicht" von Ad. Böttger, Nr. 6 „Auf dem Waſſer" von O. Hübner, vor Allen aber Nr. 4 „Liebespredigt" von F. Rückert höher. Wir wollen es nicht unterlaſſen, gebildete Sänger auf dieſes Werkchen aufmerkſam zu machen, um ſo weniger, als die Lieder auch für die Singſtimme ſehr dankbar geſchrieben ſind.

Friedrich Grützmacher, Op. 11. Vier Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, C. F. Kahnt. Nr. 1 u. 3. à 10 Ngr., Nr. 2. 5 Ngr., Nr. 4. 7½ Ngr.

Was der Componiſt hier giebt, ſind leichtgehaltene, anſpruchsloſe Lieder, die ihrer Sangbarkeit wegen Dilettanten und ſelbſt Sängern von Fach nicht unwillkommen ſein werden. Im Allgemeinen gehören dieſe Liedcompoſitionen in Form und Inhalt einer älteren Richtung an, daher auch die häufigen, nicht immer dem Sinne der Gedichte entſprechenden Textwiederholungen, die faſt ausſchließlich nur bekannten Begleitungsfiguren, die etwas zu orcheſtrale Behandlung des Pianoforte ꝛc. Wir würden unbedenklich dem Liede Nr. 3 „Gretchens Roſe" von Immermann den Preis in dieſer Sammlung zuerkennen, wenn der Componiſt mit dem hier in Anwendung gebrachten Recitativ uns nicht etwas zu weit über die dem Liede geſteckten Grenzen hinausgegangen zu ſein ſchien. Nr. 1 „Vogelſprache" von Gruppe und Nr. 2 „Liebesklage" von E. Schulz ſind anſprechend und eindringlich, einen höheren Schwung nehmend und ernſter gehalten iſt Nr. 4 „Der Hoffnungsloſe" von Arminia.

Theodor Voigt, Op. 8. Drei Lieder für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 15 Ngr.

Wir haben bereits früher der Lieder Op. 3, 4 und 5 dieſes Componiſten als etwas verſprechender Erſtlingswerke gedacht; im Allgemeinen können wir dies auch bei den vorliegenden drei Liedern, obwohl wir erwartet hatten, der Componiſt würde auch in formeller Beziehung größere Fortſchritte gemacht haben, als dies in Wahrheit der Fall iſt. Seine Lieder haben das Gute, daß ſie richtig empfunden, daß die Sing-

stimme einfach und fließend gehalten, die Begleitung — wenn auch nicht besonders originell — doch auch nicht uninteressant ist. Am meisten zeigen sich diese Vorzüge bei dem Liede Nr. 2 „Stille Thränen", doch wird der Eindruck desselben durch unmotivirte Textwiederholungen beeinträchtigt, wie dies auch — und zwar noch mehr — bei Nr. 1 „Zwei Sterne" von Robert Präger und Nr. 3 „Ich wollt' ich wär' ein Vogel" von Oettinger der Fall ist. In letzterem halten wir es ferner für nicht singemäß, daß der Satz: „das ist das Loos des Sängers, daß er so jauchzerauscht in seiner größten Armuth mit keinem Crösus tauscht" zweimal durch Zwischenspiele bis fast zu drei Tacten ♩ Allegro non troppo unterbrochen wird, und das Wort „Crösus" allein zwei Tacte im Ritardando ausfüllt. Bei alle dem verkennen wir nicht das hübsche Talent, dem diese anspruchslos auftretenden Lieder entsprungen sind, und sind überzeugt, daß die Sänger sie gern zum Vortrage in Privatcirkeln wählen werden.

Ludwig Meinardus, Op. 8. Liebesfrühling. Ein Liederkranz von Fr. Rückert mit einer Zueignung von Franz Hartmann, für Gesang und Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2 Hefte, a 25 Ngr.

Es ist dieses Componisten schon mehrfach in diesen Blättern gedacht worden und zwar in so anerkennender Weise, wie es nur ein wirklich productives, von künstlerischem Ernst beseeltes Talent verdient. Auch vorliegendes Werk veranlaßt uns, in das Lob einzustimmen, welches Meinardus bereits von anderer Seite her gespendet wurde, da er in der That als Lieder-Componist auf der geistigen Höhe steht, die ein solcher in unserer Zeit einnehmen muß, wenn er eine mehr als ephemere Bedeutung beanspruchen und eine ehrenvolle Stellung in der Künstlerwelt sich sichern will. — Den vierzehn Liedern von Rückert, aus denen dieses in sich einheitliche Werk besteht, geht eine poetisch-musikalische Widmung worauf, deren Worte — von Franz Hartmann — eben so sinnig und warm empfunden sind, als die Musik, mit der der Componist die Dichtung illustrirt hat. Die Composition der Rückert'schen Lieder selbst beweist, daß wir es hier mit einem vollkommen fertigen, mit künstlerischem Bewußtsein schaffenden Talente zu thun haben. Ein jedes dieser Gedichte ist in seiner Grundidee musikalisch treffend wiedergegeben, und wenn auch die allgemeine Stimmung eine elegische, an das sinnig Religiöse anstreifende ist, so fehlt es dem Cyclus bei aller Einheit des inneren Zusammenhanges doch nicht an Mannichfaltigkeit. Es dürfte daher nicht leicht sein, dem oder jenem Theile des Ganzen einen absoluten Vorzug zu geben, denn ein jeder ist künstlerisch so berechtigt, daß er als integrirendes Glied der Liederkette ebensowohl, wie als selbstständig abgeschlossenes Lied auftreten kann. Neben den rein geistigen Mitteln, die eine productive Phantasie allein gewähren kann, weiß Meinardus auch mit den mehr äußeren einer gewandten Harmonik und eines oft neuen und eigenthümlichen Rhythmus zu wirken. Seine Behandlung des begleitenden Instrumentes ist demnach sehr interessant, ohne jedoch die Aufmerksamkeit des Hörers von der Hauptsache, der Singstimme, abzulenken. Wenn wir einen annäherungsweisen Vergleich der äußeren Form der Lieder mit schon Vorhandenem geben sollten, so möchten wir sie in ihrer Fassung mit den Liedcompositionen von Robert Franz in eine Kategorie stellen. — Wir können das neueste Werk des geschätzten Componisten allen Sängern nur mit Wärme empfehlen. Die Lieder werden zwar eines genaueren Studiums seitens des Sängers bedürfen, ehe er sie vollständig entsprechend vorzutragen vermag, dann aber werden sie ihm wie den Hörern eine nachhaltige Anregung gewähren, also im besten Sinne des Wortes sehr dankbar sein.

J. A. van Eyken, Op. 12. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleituug des Pianoforte. — Amsterdam, Theune u. Comp. Pr. 1 Fr. 50 Cts.

Betrachten wir vorliegende Lieder im Allgemeinen, so spricht sich in ihnen ein gesundes und anmuthiges Talent aus, dessen Kundgebungen gehoben und getragen werden von einer tüchtigen musikalischen Bildung und einem ehrenwerthen Streben. So anspruchslos und einfach van Eyken's Lieder auftreten, so trifft man doch in ihnen nirgend auf alltägliche Gemeinplätze oder auf jenen beliebten Schlendrian, den man so oft und so gern als der Form des einfachen Liedes am entsprechendsten preisen hört. Das begleitende Pianoforte ist in den meisten der Lieder geschickt und in zum Theil interessanten Figuren gehalten, die Singstimme ist durchweg fließend und richtig deelamirt, selbst einige Wiederholungen von Textesworten erscheinen hier nicht unberechtigt. Am meisten angesprochen haben uns Nr. 1 „Kornblumen" von Geibel, Nr. 2 „Das kleine Lied" von Gleim (dies vor allen anderen) und Nr. 4 „Jägerlied" von C. Claudius. Nr. 3, das Volkslied „Ich hab' die Nacht geträumt" streift schon fast etwas zu sehr an das Hypersentimentale an und scheint uns ebenso wenig wie Nr. 5 — der schon oft und zwar fast stets wie auch hier im Bolero-Tempo componirte Geibel'sche „Zigeunerknabe im Norden" — in dieses Heft zu passen, obwohl beide Lieder immer noch mehr absoluten Werth haben, als die der gewöhnlichen und „beliebten" Salon-Lieder-Componisten. Nr. 6, „Herr, der Du Alles wohl gemacht"

von Rückert, findet sich auch in der eben besprochenen Liedersammlung von Meinardus. Es ist von van Eyken glücklich aufgefaßt und in nobeler Weise musikalisch wiedergegeben, doch steht es was Breite der Anlage und gewaltige Conception betrifft, der Meinardus'schen Composition entschieden nach.

F. Gustav Jansen, Op. 6. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Zwei Lieferungen, à 10 Sgr.

Wir haben schon öfter Gelegenheit gehabt, des nicht längst erst vor die Oeffentlichkeit getretenen Componisten anerkennend zu gedenken. Auch in diesem Op. 6 rechtfertigt er die gute Meinung, die wir bei seinen früheren Liedern von ihm gefaßt hatten. Er giebt hier zarte, sinnige Gesänge, in denen trotz aller Einfachheit der Fassung die Singstimme wie die Begleitung wohl bedacht sind, ohne daß sich in letzterer ein Suchen nach Effecten und gekünstelten Figuren zeigte. Die in den beiden Heften enthaltenen Lieder heißen: Nr. 1 „Herz, und verlangst Du nicht Ruhe" von Hoffmann v. Fallersleben, Nr. 2 „Nachtlied" von Carl Gärtner, Nr. 3 „In der Fremde" von Hoffmann v. Fallersleben, Nr. 4 „So halt' ich endlich Dich umfangen" von Geibel, und Nr. 5 „Stolz die Blume heut' ihr Haupt erhebet" von Hoffmann v. Fallersleben. Sollten wir nach unserem Gefühl entscheiden, so würden wir den Liedern Nr. 1, 3 und 5 den Vorzug vor den anderen geben.

J. Dessauer, Op. 60. Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. — Wien, Mechetti. Zwei Hefte, à 1 Thlr.

Bei diesem neuesten Werke des beliebten und fleißigen Componisten ist vor Allem die glückliche Wahl der Gedichte hervorzuheben, die sämmtlich in formeller Beziehung wie zur musikalischen Composition geschaffen, dabei aber auch reich an poetischen Inhalt sind. Die Gedichte sind „Die Maiennacht" und „Tief in der Seele" von Mosenthal — „Stille Sicherheit" und „Waldlied" von Lenau — „Nachtgruß", „So weit", „Notturno", „Wach' auf" und „Herbst im Meere" von J. v. Rodenberg — „Unruhe", „Weißt Du noch?" und „Veilchenduft" von O. Roquette. Wie das bei Dessauer zu erwarten, enthalten diese Compositionen viele schöne Züge, auch ist bei den meisten der dem Geist des Gedichtes entsprechende Ton getroffen, die Form ist glatt und rund, die Singstimme dankbar und sehr geschickt behandelt. Leider jedoch verlieren alle die guten Eigenschaften der Gesänge allzuviel dadurch, daß der Componist es nicht über sich gewinnen kann, gewissen althergebrachten, aber gegenwärtig vollständig abgethanen, Gebräuchen bei der Liedcomposition zu entsagen. Der Contrast zwischen den dem modernen Geiste und Fortschritt entsprechenden poetischen Gestaltungen eines Roquette, Rodenberg und Lenau und dem altmodischen Schlendrian in der Musik ist keineswegs ein angenehmer. Durch falsche Declamationen, durch den logischen Zusammenhang zerreißende Wiederholungen der Textworte wird an vielen Stellen die schöne Wirkung der Gedichte zerstört und man kann wohl sagen, daß es zuweilen besser wäre, es ständen weniger werthvolle Dichterworte unter den musikalischen Zeichen. Als Beispiele, wie der Componist in dieser Beziehung mit den Versen umgeht, mögen folgende Stellen dienen, in denen bei dieser Behandlung kaum noch ein vernünftiger Sinn übrig bleibt. In dem Liede „So weit" von Rodenberg heißt es am Schlusse: „Dürft' ich doch einmal nur, einmal Dich schaueu, Heimathwald, Heimathflur, liebste der Frauen! liebste der Frauen, (dasselbe nun da capo) aber wie Ewigkeit bist Du mir weit, Du mir weit, aber wie Ewigkeit bist Du (eine Fermate) mir weit!" und dann werden in dem Gedicht „Veilchenduft" von Roquette nicht allein jede letzte Verszeile, sondern der dritte und vierte Vers ganz und die letzten Worte des Gedichts: „blaue, beseel'gende Veilchenluft" nicht mehr als dreimal nochmals wiederholt. Werden dergleichen Mißgriffe jetzt noch von untergeordneten Componisten begangen, so hat die Kritik damit wenig oder nichts mehr zu schaffen, von einem Talente, wie Dessauer, darf man aber auch nach dieser Seite hin mehr verlangen; ein solches darf nicht unberührt bleiben von den Fortschritten in seiner Kunst, so lange es noch wirklich productiv sein kann und will und auf eine höhere künstlerische Berechtigung auch noch in der Gegenwart Anspruch macht.

August Walter, Op. 11. Drei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Kistner. Preis 20 Ngr.

Die vorliegenden Lieder eines Componisten, der sich bereits einen geachteten Namen erworben hat, verrathen nicht allein Talent und vollkommene Beherrschung der Mittel wie der äußeren Form, sie sprechen auch für die künstlerische Gesinnung ihres Schöpfers und verdienen daher Sängern, die mehr als blos die Sinne Reizendes verlangen, empfohlen zu werden. Das erste dieser Lieder „Sie ist mein" von Geibel scheint uns auch bezüglich der Composition das der poetischen Basis entsprechendste zu sein. Mit verhältnißmäßig geringem Mittelaufwand giebt der Compo-

niſt die Grundgedanken der Dichtung treffend wieder: es liegt etwas Unruhiges, Haſtiges in dem Ganzen, das ſich nach und nach bis zu wirklicher Leidenſchaftlichkeit ſteigert, ſo daß ſich am Schluſſe die ganze Gluth beglückter Liebe ausdrückt. Obwohl nicht ſchwierig im Techniſchen, verlangt dieſes Lied doch ganz beſonders einen allſeitig gebildeten Sänger. Sehr anſprechend und einfach, doch nicht unintereſſant, in der Begleitung ſind auch die beiden anderen Lieder: „Bei einer Linde" und „Veſper" von Eichendorff, und wenn wir hier einen Tadel ausſprechen ſollten, ſo beträfe dieſer vor Allem einige unrichtige Declamationen im zweiten und die blos des Geſangseffects wegen vorhandenen Textwiederholungen am Schluſſe des dritten Liedes.

F. G.

Kleine Zeitung.

Correſpondenz.

Leipzig. Die am 22ſten November im Saale des Gewandhauſes abgehaltene öffentliche Hauptprüfung der Schüler des hieſigen Conſervatoriums erſtreckte ſich auf Orcheſter-Compoſition, Solo-Spiel und Solo-Geſang. Den Leiſtungen in letzterem Fache gebührt diesmal ohne Zweifel der Vorzug, ſie bewieſen in welch' trefflichen Händen zur Zeit dieſer Zweig des Unterrichts liegt. Im erſten Theile der Aufführung ſang Hr. Auguſt Rebling aus Barby eine Tenor-Arie aus „Iphigenie in Tauris, im zweiten Frl. Auguſte Brenken aus Soeſt die Mendelsſohn'ſche Concert-Arie. Beide junge Sänger haben eine durchaus edle Tonbildung, bereits eine recht beachtenswerthe techniſche Gewandtheit und zeigen dabei Wärme und Verſtändniß im Vortrag. Bei Hrn. Rebling, der übrigens im Beſitz einer ſehr anſprechenden und wohlklingenden Stimme, ſchien uns die Textausſprache nicht immer ganz klar und deutlich zu ſein, während Frl. Brenken hierin nichts zu erinnern ließ. Ihr Stimm-Material iſt geſund und, wenn auch nicht vom erſten Range, doch ſehr angenehm und gewinnend. Wir glauben, den jungen Sängern, wenn ſie auf dem ſo glücklich betretenen Wege weiter ſtreben, kann bei ihrer übrigens entſprechenden natürlichen Begabung es nicht ſchwer fallen, ein ſchönes künſtleriſches Ziel zu erreichen. — Von den Solo-Inſtrumental-Leiſtungen ſtellen wir in erſte Reihe die der Violiniſten: Hrn. Jacob Roſenthal aus Poſen mit dem erſten Satz des Mendelsſohn'ſchen Concertes und Hrn. Auguſt Kellner aus Berlin mit dem dritten und vierten Satz des E-Moll-Concertes von David. Ein unverkennbares Talent ſprach ſich in dem Spiel Beider aus, wie ſie auch im Techniſchen Sicherheit und Gewandtheit bekundeten. Der Vortrag des Hrn. Hermann Brinkmann aus Hagen auf dem Violoncell (Andante und Rondo aus dem H-Moll-Concert von B. Romberg) war im Ganzen lobenswerth, beſonders in dem getragenen und Geſangsſtellen, die Hr. Brinkmann mit Seele und Ausdruck ſpielte. Bei den Paſſagen und Bravourſtellen fielen ihm einige Töne unter das Pult und namentlich wollte das Flageolet nicht immer rein und gut anſprechen. — Die Leiſtungen für Pianoforte waren: der erſte Satz des Concert pathétique von Moſcheles, geſpielt von Hrn. Arthur Hänſel aus Chemnitz und das Weber'ſche Concertſtück von Hrn. Carl Blanchet aus Lauſanne geſpielt. Uns ſprach von dieſen der letztere Vortrag am meiſten an; es zeigte derſelbe natürliches Talent und eine gewiſſe geiſtige Reife; obwohl wir nicht in Abrede ſtellen wollen, daß die größere techniſche Fertigkeit auf Seiten des Hrn. Hänſel iſt, ſo vermißten wir doch hier den Grad von Auffaſſung und Schwung, den man ſchon bei einem Schüler vorausſetzen darf, wenn er mit einem größeren Werke vor die halbe Oeffentlichkeit einer Prüfung tritt.

Die Compoſitionsverſuche der Schüler waren diesmal das am wenigſten Erquickliche von dem Gegebenen. Der erſte Satz einer Symphonie in G-Moll von Hrn. Wilhelm Baumfelder aus Dresden zeigte wohl ein gewiſſes formelles Geſchick in der Handhabung der äußeren Mittel, erlaubt jedoch ebenſowenig, als die Ouvertüre in A-Moll von Herrn Chriſtian Fink aus Sulzbach in Würtemberg einen Schluß auf wirkliche Befähigung und höhere Berechtigung zu muſikaliſcher Compoſition in großer Form, denn außer der Faſſung dürfte wohl Wenig Eigenthum der Componiſten ſein. Der Ouvertüre müſſen wir jedoch im Allgemeinen den Vorzug vor dem Symphonieſatze geben. Das fremde (vorzugsweiſe Gade'ſche) Eigenthum iſt hier mit mehr Gewandtheit verwendet, als dort, auch beweiſen einzelne Züge, daß der Componiſt ſich etwas weniger ſtreng an ſeine Vorbilder gehalten. Ein hauptſächlicher Nachtheil bei dieſer Ouvertüre iſt ferner deren ungebührliche Länge und Breite, ohne die der Eindruck gewiß ein vortheilhafterer geweſen wäre.

Die Ausführung der Orcheſterwerke, wie der Begleitungen zu den Geſangs- und Inſtrumentalvorträgen war eine ſehr ungenügende, da das Orcheſter zum größeren Theile aus fremden, den weniger guten hieſigen Muſikcorps entnommenen Kräften beſtand. Zu wünſchen wäre demnach, daß man in Zukunft die Prüfungen bloß auf Leiſtungen von Kammermuſik beſchränkte, wenn man ein gutes Orcheſter nicht zu beſchaffen vermag.

Zu gleicher Zeit fand in einem der hieſigen Logenſäle ein

Concert des vor einiger Zeit schon einmal — bei Gelegenheit seines Auftretens in voriger Concertsaison — in dies. Bl. mit großer Anerkennung genannten Horniſten, des Hrn. Adolf Lindner, ſtatt. Hr. Lindner iſt ſeit einiger Zeit Mitglied des hieſigen Concertorcheſters, und leiſtet in der That Vortreffliches. Sein Spiel zeichnet ſich aus durch außerordentliche Sicherheit und Fertigkeit, ſchönen Ton und Geſchmack im Vortrage. Er ſpielte eine ſelbſtcomponirte Phantaſie, ein Notturno von Lorenz und Steyriſche Lieder für Waldhorn, ebenfalls eigene Compoſitionen. Unterſtützt wurde das Concert durch Frau Schütz-Witt, Hrn. Schneider, Hrn. A. Dangers aus Hannover, einen Schüler von Heinemeyer, der eine Flötenphantaſie ſeines Lehrers blies, ſo wie durch Pianofortevorträge des Hrn. Krauſe.

Im zweiten Concert des Muſikvereins Euterpe am 21ſten Novemb. kamen von Inſtrumentalwerken die Ouvertüre zu Iphigenie, Mozart's C-Dur-Symphonie und C. M. v. Weber's Ouvertüre zur „Ernte-Cantate" zur Aufführung. Hr. Grützmacher ſpielte ein Violoncellconcert eigener Compoſition mit der an dieſem Künſtler ſchon oft rühmlichſt anerkannten Virtuoſität. Neu waren für uns die Vorträge des Frl. Catharina v. Coniar aus Dresden, die Recitativ und Arie aus Orpheus von Gluck, Schubert's „Wanderer" und „Ungeduld" ſang. Frl. v. Coniar beſitzt gute Stimmmittel, gute Bildung, Gewandtheit und Eleganz im Vortrage, beeinträchtigt aber dieſe Vorzüge durch eine ſo widerliche Manierirtheit und Affectation im Vortrage, durch das Streben womöglich in jede Note Ausdruck zu legen, ſo ſehr, daß dieſelben faſt verſchwinden und beinahe nur eine in das Carrikaturenhafte verzerrte Leiſtung übrig bleibt. —

Das achte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauſes am 30ſten November wurde mit Schumann's Symphonie, Nr. 4. D-Moll, eröffnet, die eine enthuſiaſtiſche Aufnahme fand. Von Orcheſterwerken kam außerdem zu Anfang des zweiten Theiles die Ouvertüre zur Zauberflöte zur Aufführung. Frl. Stabbach ſang Scene und Arie aus Titus und im zweiten Theile die Arie „Jeruſalem ꝛc." aus Paulus. Ihre Leiſtungen waren dies Mal beſſer als bisher, und da ſie in dieſem Concert zum letzten Male auftrat, ſo kann man ſagen, daß ſie auf befriedigende Weiſe Abſchied genommen hat. Insbeſondere intereſſant war das Concert durch das Auftreten des Hrn. Alfred Jaell. Es war das erſte Mal, daß wir dieſen Pianiſten, der ſich bereits einen bedeutenden Ruf, namentlich durch ſeine Reiſen in Amerika gewonnen, zu hören Gelegenheit hatten, da derſelbe bis jetzt Norddeutſchland noch nicht beſuchte. Hr. Jaell rechtfertigte dieſen Ruf, indem er ſich als einen Meiſter ſeines Inſtrumentes bewährte, ſo daß wir keinen Anſtand nehmen, ihn als Virtuos, — das Wort im ſtrengen und engeren Sinne gebraucht — den bedeutendſten Repräſentanten dieſer Richtung, einem Dreyſchock, Willmers u. A. an die Seite zu ſtellen. Er beſitzt die durchgebildetſte, virtuoſenmäßige Technik, eminente Sicherheit, einen vortrefflichen, aller Tonabſtufungen fähigen Anſchlag, vollen, ſchönen Ton, wie ihn nur die moderne Technik verleiht, Geſchmack und Eleganz im Vortrage. Hr. Jaell ſpielte Chopin's E-Moll-Concert vollſtändig, und im zweiten Theile eigene Compoſitionen: „Il Giuramento", Caprice; „Waldesflüſtern", Illuſtration, und Transſcription über ein engliſches Lied. Er benutzte ausnahmsweiſe ein Pianoforte von Erard, was indeß ſchon gebraucht war und in den höheren Octaven nicht genügte. Dieß erklärt, wenn ſein Vortrag des Concertes nicht überall ſo zur Geltung kam, als es außerdem der Fall geweſen ſein würde. Die Leiſtung an ſich war eine treffliche. — Das Concert führte uns außerdem noch einen bemerkenswerthen Gaſt, Hrn. Guglielmi, Mitglied der k. k. italieniſchen Oper zu Wien, vor. Hr. Guglielmi ſang Stradella's Kirchenarie und Lieder von Mendelsſohn und Schubert. Seine Schule iſt die neuitalieniſche, überwiegend indes mit den Fehlern derſelben ohne ihre Vorzüge. Hr. Guglielmi tremolirt unaufhörlich in einer Weiſe, wie wir es kaum noch gehört. Dazu beſitzt er eine Art, jeden Ton zu ſtoßen und zu quetſchen, was jede Verbindung der Töne unmöglich macht und unausſtehlich wirkt. Sein Vortrag ſtreift auf dieſe Weiſe nahe an das Carricaturenhafte. Wenn demohngeachtet der Sänger wirkte und reichen Beifall erhielt, ſo erklärt ſich dies aus der wunderbar ſympathiſchen Kraft ſeiner in der That ſchönen, ſeltenen Stimme, zum Theil auch aus ſeiner ſehr einnehmenden äußeren Erſcheinung.

Merſeburg, im November. Am 13ten d. M., dem Geburtstage der Königin, veranſtaltete Hr. Muſikdir. Engel zum Beſten der Verunglückten in Schleſien und in Memel ein Orgel- und Vocalconcert in der hieſigen Domkirche. Der Concertgeber trug auf der zur Zeit noch im Um- und Neubau begriffenen Orgel außer der gewaltigen Toccata dorica und einer Fuge (G-Moll) von Seb. Bach auch eine eigene freie Phantaſie über den Choral „Was Gott thut das iſt wohlgethan" in würdiger Auffaſſung und mit ſicherer Beherrſchung der vorhandenen Tonmittel vor und gab den zahlreich verſammelten Zuhörern Gelegenheit, ſowohl die reine Intonation der einzelnen Stimmen als auch die großartige Wirkung des ganzen Werkes, ſo weit es bis jetzt vollendet iſt, kennen zu lernen und zu bewundern. Dieſe Wirkung iſt in der That, obgleich noch ungefähr die Hälfte der Stimmen und unter ihnen namentlich die Rohrwerke fehlen, ſchon jetzt eine höchſt bedeutende, und wir zweifeln nicht, daß unſere Orgel, wenn ſie der wackere Meiſter (Ladegaſt aus Weißenfels) ganz ausgebaut haben wird, von den Kennern zu den Meiſterwerken erſten Ranges wird gerechnet werden. Unter den vom hieſigen Geſangverein zwiſchen den einzelnen Orgelvorträgen geſungenen Geſangpiècen war auch eine von W. Oſterwald zur Feier des Geburtstages der Königin gedichtete Hymne, deren Compoſition vom Muſikdirector Engel in ihrer einfachen und gefälligen Melodieführung und in ihrer feinen Harmoniſirung allgemein anſprach.

—r—

Frankfurt a. M., im November. Wenn uns die erſte der dießjährigen Muſeumsſitzungen eine gefeierte Pianiſtin,

Frau Clara Schumann, vorführte, so die zweite einen ausgezeichneten und bereits zu bedeutendem Rufe gelangten Violinspieler, Hrn. Ferdinand Laub. Er hat seine Studien am Prager Conservatorium gemacht, dann in Weimar als Sologeiger fungirt und sich in jüngster Zeit auf Kunstreisen begeben. Ferdinand Laub gehört zu den Geigern, die man als der classischen Schule angehörend bezeichnen darf, da sein Spiel ein künstlerisch vollkommen abgerundetes und sein Vortrag ein gediegener, edel und würdig gehaltener ist. Er spielte das Mendelssohn'sche Concert mit Orchester-, Vieuxtemps Reverie mit Clavier-Begleitung und die Chaconne von Sebastian Bach. Bei großer Reinheit des Tones besitzt Hr. Laub eine allseitig sichere und gleichmäßige Technik, und wenn wir seinem Spiel die größte Präcision und Correctheit nachzurühmen haben, so nicht minder einen seelenvollen, aber das rechte Maaß nie überschreitenden Ausdruck, demnach Form und Geist in harmonischer Verschmelzung. Der Gast, als ein gediegener Meister sich bekundend, fand stürmischen Beifall und Hervorruf.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Das in seiner Art einzige Brüderpaar, die Gebrüder Doppler aus Pesth, deren künstlerisch vollendete Flötenduette jetzt allenthalben die vollste Anerkennung finden, haben nach ihrem zweiten Besuche in Berlin, woselbst sie bei Hofe und in drei Concerten spielten, sich zunächst nach Weimar gewendet. Sie gaben daselbst am 23sten November mit reichem Beifall ein Concert im Theater, wobei die Ouvertüre zur Oper „Ilka" von Franz Doppler zur Aufführung kam. Hierauf spielten sie auf besondere Einladung am 27sten November in einem akademischen Concert in Jena. Am 5ten December haben sie im Bremer Gesellschaftsconcert sich hören lassen.

Der Baritonist Guglielmi hat in einem Concert am Hofe zu Weimar mit großem Beifall gesungen. Er ist für die nächste Saison der italienischen Oper in Wien auf besonderen Wunsch des Kaisers engagirt worden.

Die englische Clavierspielerin Arabella Goddard hält sich noch immer in Süddeutschland auf. Sie hat in Stuttgart concertirt und sich sodann nach Frankfurt gewendet. Wie „neu" ihr Repertoir ist, geht u. A. daraus hervor, daß sie in Stuttgart die — Moses-Phantasie von Thalberg spielte! — Die Schwaben sind doch ein recht genügsames Völkchen.

Roger soll für die Scala in Neapel engagirt sein, und vorher nach Wien gehen, wo er zu Gastrollen erwartet wird. — In Cöln hat er, außer auf der Bühne, im zweiten dortigen Abonnementconcert gesungen, und zwei Lieder von Schubert (Erlkönig und Ständchen) vortrefflich vorgetragen. In demselben Concert spielte Vieuxtemps; Frau Nissen-Saloman sang, und ihr Gemahl führte seine Ouvertüre zu Tordenskjold zum ersten Male auf.

Die „italienische Oper" in Petersburg ist glänzend eröffnet worden. Die Damen Lagrange, Tedesco und Lablache sind engagirt. Die Opern: Lucia, Favoritin, Othello, Barbier und Prophet wurden bis jetzt gegeben.

Der Tenorist Gardoni ist für die Pariser große Oper engagirt. Er wird in der Favoritin mit der Stoltz debütiren.

Bancardé, der für die italienische Oper engagirt ist, und am 1sten December erwartet wird, will im „Trovatore" von Verdi gastiren, dessen Tenorpartie für ihn geschrieben ist.

Man schreibt aus Paris, daß die Alboni in Lissabon complett durchgefallen sei. Diese Nachricht scheint uns doch etwas sehr „tartarenmäßig."

Am 27sten November gab der Posaunist Rabich in Weimar ein Concert unter Mitwirkung des MD. Stör, des Kammer-Virtuosen Coßmann und Pianisten Pruckner. Am Bemerkenswerthesten waren das Es-Dur-Trio von Schubert, eine Cello-Phantasie von Servais (Coßmann) und die erste Propheten-Phantasie von Liszt (Pruckner), welche sämmtlich mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurden. Die ausgezeichneten Virtuosen Coßmann und Pruckner wurden verdientermaßen gerufen. Auch der Concertgeber Rabich erntete für seine Posaunen-Gesänge reichliche Anerkennung.

In dem sonst so regen Leben der Weimarer Oper ist eine plötzliche Stille eingetreten. Der erste Tenorist Beck hat aus Gesundheitsrücksichten vorläufig auf alle größeren Partien verzichten müssen, wodurch augenblicklich eine ziemliche Repertoirstockung eingetreten ist. Man sucht einen neuen Tenor, der Hrn. Beck ersetzen soll. Außerdem wird Frau v. Milde, die sich jetzt in interessanten Umständen befindet, die Bühne mehrere Monate nicht betreten können. — Frl. Stöger aus Prag, eine junge Anfängerin mit trefflichen Stimmmitteln, soll als Coloratursängerin engagirt werden. Sie hat bis jetzt zweimal als Lucrezia Borgia mit Beifall debütirt.

Musikfeste, Aufführungen. In Cöln kam am 21sten November im 3ten Gesellschaftsconcert Hiller's „Loreley" für Chor, Solo und Orchester zum ersten Mal zur Aufführung.

In Pesth veranstalten die vereinigten Orchester des Nationaltheaters und deutschen Theaters zwei philharmonische Concerte im Saale des Musenms. Das erste Concert bringt Beethoven's C-Moll-Symphonie, und Mendelssohn's Ouvertüre zur Fingalshöhle. Das zweite Concert: Mozart's G-Dur-Symphonie, Beethoven's Leonoren-Ouvertüre und Mendelssohn's Scherzo aus dem Sommernachtstraum. — Frl. Lesniewska wird zwei Concertarien von Rossini und Mendelssohn singen.

Rubinstein's „Ocean-Symphonie" wird in Weimar zur Aufführung kommen.

In Berlin wird die Kapelle ein großes Concert im Theater veranstalten, in welchem nach jahrelanger Pause Beethoven's 9te Symphonie wieder zu Gehör kommen soll. Mendelssohn's Walpurgisnacht, und der „Herbst" aus Haydn's Jahreszeiten kommen mit zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Der „Tannhäuser"

ist in Prag mit wahrhaft glänzendem Erfolg gegeben worden. Die erste Sängerin, Frl. Meyer, hatte ihn zu ihrem Benefiz gewählt, sie sang die Elisabeth, Hr. Reichel den Tannhäuser. Der Enthusiasmus war so groß, daß Tannhäuser und Wolfram schon nach dem ersten Act stürmisch gerufen wurden; nach dem zweiten Act Elisabeth, Tannhäuser, der Kapellmeister Skraup und der Regisseur; am Schluß Alle. — 50 Mitglieder des Prager Conservatoriums wirkten theils im Orchester, theils auf der Bühne mit. Sowohl die Orchesterleitung als die Regie werden als vorzüglich gerühmt. — Prag ist die erste Stadt in den Oestreichischen Kaiserstaaten, die eine Wagner'sche Oper gebracht hat. Die Bahn ist nunmehr mit Erfolg gebrochen.

In Berlin wurde zur Feier des Geburtstages der Königin Rossini's „Tancred" mit Erfolg neu in Scene gesetzt.

Hoven's neue einactige Operette, zu welcher Mosenthal den Text geliefert hat, heißt „Lips Tullian". Sie ist beim Hofoperntheater zur Aufführung angenommen.

In Darmstadt wurde Weigel's Schweizerfamilie neu einstudirt gegeben. Eine sehr idyllische Wahl, zu der wir viel Vergnügen wünschen.

Balfe's neue Oper, „Maler und Herzog" ist im Theatro grande in Triest mit Beifall zur Aufführung gekommen. Man wird wohl anderwärts nicht versäumen, sich durch den „Beifall" zur Aufführung verleiten zu lassen.

Rossini's „Mathilde di Shabran" ist in der Pariser italienischen Oper mit „außerordentlichem" Erfolg wiederholt gegeben worden. Die Aufführung soll allerdings auch zu den besten gehören, welche die Oper in dieser Saison brachte.

In New-York ist ein neues brillantes Opernhaus, welches 4600 Personen faßt, mit Mario und der Grisi eingeweiht worden; doch war das große Haus bei der Einweihung nicht voll besetzt. Man verdankt dieses schlimme Omen theilweise der „Unpopularität" des italienischen Sängerpaares.

In Königsberg hat der „Tannhäuser" im ersten Jahre bis jetzt schon 24 Vorstellungen erlebt.

Auszeichnungen, Beförderungen. In Paris ist an der Stelle von Roqueplan jetzt Crosnier zum Director der großen Oper ernannt worden. Er war von 1834 bis 1845 Director der komischen Oper. — Certain, der unter Crosnier früher an der komischen Oper angestellt war, ist jetzt gleichfalls an die große Oper als General-Inspector übergegangen. Man ist mit der Wahl sehr zufrieden. — Crosnier soll die Forderung gestellt haben, daß man die „alten Beziehungen zur Presse" wieder herstelle. — Sehr weise!

Der kunstsinnige Herzog von Anhalt-Dessau hat den Hof-Kapellmeister J. W. Kalliwoda zum Ritter des Herzogl. Anhaltischen Ordens Albrecht des Bären ernannt; die äußere Veranlassung zu dieser Auszeichnung war Kalliwoda's neueste Concert-Ouvertüre, welche dem Herzoge dedicirt ist und in Dessau mit großem Beifalle aufgeführt wurde.

Vermischtes.

Der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin und der Prinz-Regent von Baden lassen jetzt, nach dem Vorbild des Berliner Domchores, einen ähnlichen, kleineren für den Gottesdienst an ihren Höfen bilden, und haben deshalb den Rath des Dirigenten des Berliner Domchores eingeholt. Das Personal dieser Chöre soll bis auf Weiteres nur aus 16 Sängern bestehen. Der Berliner Domchor zählt deren 75. — Auch in Hannover will man einen derartigen Chor bilden. —

Bitte um Belehrung in Betreff des Choral-spiels beim öffentlichen Gottesdienste. (Eingesandt.) Wenn dem Organisten von seinen Predigern die Aufgabe gestellt wird, sein Spiel so einzurichten, daß sie zu einer bestimmten Zeit (und fast auf die Minute) die Kanzel betreten können, so erlaubt sich Schreiber dieses anzufragen:

1) Ob diesem Verlangen aus vernünftigen Gründen zu willfahren und besonders, ob ein wirkungsvoller und erhebender Orgel-Vortrag für die Gemeinde gedenkbar sei bei solchem mechanischen Spiel nach der Uhr?

2) Ist ferner diese Art des Choral-Spiels zulässig, so muß doch auch, bei der verschiedenen Länge der Gesangbuchs-Lieder, eine Berechnung existiren, die dem Organisten für die zu verbrauchende Zeit als Richtschnur dient. Wo ist diese Berechnung zu haben?

Schließlich bemerke ich noch, daß ich den gewöhnlichen (nicht rhythmischen) Choral-Vortrag ohne Zwischenspiele im Sinne habe. Ich bitte daher: Autoritäten und Kenner des Orgelspiels möchten diese Fragen einer gütigen Beantwortung werth halten.

W. R.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Im Verlage von ***Fr. Kistner*** in Leipzig erschienen so eben:

Evers, C., Quatuor No. 1 für 2 V., A. u. Vcllo. Op. 52. 2 Thlr. 20 Ngr.

Evers, C., Quatuor No. 2 für 2 V., A. u. Vcllo. Op. 58. 2 Thlr. 20 Ngr.

Gouvy, Th., Sinfonie No. 3 (C-dur). Vierhändiger Clavier-Auszug vom Componisten. Op. 20. 2 Thlr. 15 Ngr.

Hartmann, J. P., Fantasiestücke für Pfte. Op. 54. 25 Ngr.

Riccius, A. F., Fünf melodische Stücke für Pfte. Op. 25. 20 Ngr.

Walter, A., Drei Gesänge für eine Stimme mit Pfte-Begltg. („Sie ist mein" von Geibel. — „Bei einer Linde" und „Vesper" von Eichendorff.) Op. 11. 20 Ngr.

Wieniawski, Henri, Capriccio-Valse pour Violon avec Piano. Op. 7. 17½ Ngr.

— —, Romance sans Paroles et Rondo élégant pour Violon avec Piano. Op. 9. 25 Ngr.

Wieniawski, Joseph, Fantaisie et Variations de Concert pour Piano sur des motifs de la Somnambula de Bellini. Op. 6. 1 Thlr. 10 Ngr.

Hauptmann, M., Portrait. Nach dem Leben gez. von Schlick, 22½ Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Brahms, J., Op. 8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr. 10 Ngr.

— —, Op. 9. Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann. 25 Ngr.

Goldschmidt, O., Op. 9. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

— —, Op. 10. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr. 15 Ngr.

— —, Dasselbe für Pianoforte allein. 1 Thlr. 15 Ngr.

— —, Op. 12. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr.

Haydn, J., Zwölf Symphonien für Orchester. In Stimmen. No. 2. D-dur. 3 Thlr.

— —, Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Neue Partitur-Ausgabe. No. 6 in D-dur, 1 Thlr. No. 7 in A-dur, 1 Thlr. No. 8 in C-moll, 1 Thlr. No. 9 in A-dur, 1 Thlr.

— —, Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. No. 9 in Es-dur, 15 Ngr. No. 10 in As-dur, 15 Ngr. No. 11 in D-dur, 15 Ngr.

Joachim, J., Op. 3. Concert (in einem Satze, G-moll) für Violine mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr.

— —, Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

— —, Op. 4. Ouverture zu Hamlet für Orchester. 3 Thlr. 15 Ngr.

Kullak, Th., Op. 92. Deux Chansonnettes pour le Piano. 15 Ngr.

— —, Op. 93. Violen. Klavierstücke. No. 1. Romanze, Des-dur, 15 Ngr. No. 2. Nachtgesang, E-dur, 15 Ngr.

Lumbye's Tänze für das Pianoforte. No. 126. Eugenie-Walzer, 12½ Ngr. No 127 Henriette-Galopp, 7½ Ngr. No. 128. Christa-Walzer, 12½ Ngr. No. 129. Silberne Hochzeit-Polka, 7½ Ngr.

Schmeisser, G., Op. 12. Echo-Polka pour le Piano. 5 Ngr.

— —, Op. 13. Andante pour le Piano. 10 Ngr.

— —, Op. 14. Grande Valse pour Piano à 4 mains. 20 Ngr.

— —, Op. 16. Nocturne pour le Piano. 10 Ngr.

Schumann, Clara, Op. 20. Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann. 20 Ngr.

Thalberg, S., Ouverture de l'Opéra: Florinda pour le Piano à 4 mains. 20 Ngr.

Verlag und Eigenthum der *Schlesinger*'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin und durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Der Nordstern — L'Étoile du Nord,

von Meyerbeer.

Oper in 3 Acten von Scribe, deutsch von Rellstab.

Partitur u. Orchesterstimmen. Vollst. Clavierauszug mit deutsch. und franz. Text, n. 12 Thlr., für Piano allein 5½ Thlr., für Piano zu 4 Händen v. Encke 8⅓ Thlr., für Violinquartett 4 Lief. à 1½ Thlr., für 2 Violinen 4 Lief. à 22½ Sgr., für Violine allein 4 Lief. à 20 Sgr., für Flote allein 4 Lief. à 20 Sgr.

Ouvertüre für Piano 25 Sgr., leicht arr. 17½ Sgr., zum Concertvortrag arr. v. Ehrlich 25 Sgr., à 4 ms. v. Klage 1 Thlr., für 2 Pianos à 8 ms. 1 Thlr. 22½ Sgr., Partitur 3½ Thlr., f. Orch. 3½ Thlr., f. Piano u. Viol. concert. 1 Thlr., f. Streichquartett 1 Thlr., f. 2 Viol. 20 Sgr., f. 1 Viol. 10 Sgr., f. 2 Flöten 20 Sgr., f. 1 Flöte 10 Sgr.

34 *Gesangs-No.* mit deutsch. u. franz. Text à ½—1 Thlr.

Walzer für Piano 10 Sgr., à 4 m 15 Sgr.

Alle No. für Piano arrang., dito à 4 m. à 5 Sgr. — 1 Thlr.

Franz. Text „L'EEtoile du Nord" 10 Sgr., deutsch v. Rellstab.

Compositionen über Lieblingsthema's für *Piano:*

Arban, Schottisch. 5 Sgr.

Billet, 2 Fantaisies. Op. 61. à 20 Sgr.

Chotek, Marsch 7½ Sgr., à 4 m. 10 Sgr.

Conradi, Marsch 7½ Sgr., à 4 m. 10 Sgr.

— —, Polonaise. 5 Sgr.

Diabelli, 3 Potpourris à 20 Sgr., à 4 m. à 1 Thlr.

— —, Rondino et 3 Divertissements p. petites m. à 10 Sgr., à 4 m. à 15 Sgr.

Goldbeck, Fantaisie. Op. 15. 20 Sgr.

Haslinger, Mazurka-Impromtu. Op. 76. 15 Sgr.

Kullak, Gr. Fantaisie, Op. 30, 1 Thlr., facile 20 Sgr., à 4 m. 1½ Thlr, leicht arr. 25 Sgr.

— —, Caprice-Fantaisie. Op. 41. 1 Thlr.

— —, Improvisation dramatique, Op. 80, 25 Sgr., p. 2 Pianos p. Wehle 1½ Thlr.

Lecarpentier, 2 Bagatelles, Op. 165, à 15 Sgr. Quadrille, 10 Sgr.

Michel, Varsoviana m. Tanzlg. 5 Sgr.

Musard, 2 Quadrilles. à 10 Sgr.

Oesten, Fantaisie. Op. 53. 20 Sgr.

— —, Répert. de l'Opéra No. 3. 7½ Sgr.

Voss, Chant des Vivandières 15 Sgr., à 4 m. 20 Sgr.

Waldmüller, 2 Fantaisies Op. 26. à 15 Sgr.

Wehle, 2 Potpourris. à 17½ Sgr.

Dancla, Duo brill. p Piano et Viol. Op. 67. 1 Thlr.

Gregoir et Léonard, Gr. Duo p. Piano et Viol. conc. 1½ Thlr.

Louis, Gr. Duo p. Viol. et Piano. Op. 249. 25 Sgr.

Vieuxtemps et Kullak, Gr. Duo brill. p. Viol. et Piano. Op. 24. 1½ Thlr.

Kullak et Ganz, Gr. Duo, Op. 24, p. Piano et Vcle. 1½ Thlr.

Kummer, Rondino, Romance et Barcarolle, Preghiera, Rondoletto brill. p. Vcle. av. Piano. Op. 110. à 20 Sgr.

Remusat, Fantaisie p. Flûte av. Pfte.

2 Gr. Marche p. l'Orchestre arr. p Conradi et Chotek, p. musique de Cavallerie p. Wieprecht. à 1 Thlr.

Musica sacra des Königl. Domchors,

Sammlung von 48 kirchlichen Gesängen a capella der berühmten Componisten: Durante, Jomelli, Palestrina, Lotti, Corsi, Bortniansky, Cordans, Bach, Mozart, Gabrieli, Orlandus Lassus etc. in Partitur und in Stimmen à 5—20 Sgr. (Stimmen einzeln.)

Neue Musikalien

der K. K. HOF-MUSIKALIENHANDLUNG

von ***C. A. Spina***

in Wien (am Graben 1133).

Abt, F., 2 Gedichte für Altstimme mit Pianoforte. Op. 128.
Nr. 1. „Ueber den Sternen ist Ruh". 10 Ngr.
„ 2. Ave Maria. 10 Ngr.

Czerny, C., Der angehende Pianofortespieler. Kurzgefasste theoretisch-practische Pianoforte-Schule. Op. 835. 1 Thlr.

———, Studien zur practischen Kenntniss aller Accorde des Generalbasses auf dem Pianoforte, sowohl in festen Accorden als bewegten Fingerübungen. Op. 838. 2 Thlr. 10 Ngr.

Diabelli, A., Euterpe, für Pianoforte zu vier Händen.
Nr. 520. Il Trovatore, von G. Verdi. 1. Potpourri. 1 Thlr.
Nr. 521. Il Trovatore, von G. Verdi. 2. Potpourri. 1 Thlr. 5 Ngr.

Géraldy, J., Ave Maria. Prière pour une voix avec accompagn. de Piano et Violoncelle (ou Violon). 10 Ngr.

Gintze, Th., Transcriptionen beliebter Opern-Motive für das Pianoforte zu zwei und vier Händen.
Nr. 3. Lucrezia Borgia, von Donizetti, Op. 14, zu zwei Händen. 10 Ngr.
Nr. 4. Il Trovatore, von Verdi, Op. 15, zu zwei Händen. 10 Ngr.

Kullak, Th., Les arpeges. Etude de Concert pour le Piano. Op. 89. 20 Ngr.

Lampert, L., La Rose et le Bengali. Inspiration pour le Piano. Op. 4. 10 Ngr.

Lefébure-Wely, Die Klosterglocken. Nocturne für Pianoforte. Op. 54. 10 Ngr.

Sawath, Caroline, Réverie sentimentale pour le Piano. Op. 2. 10 Ngr.

———, Schäfers Morgenlied. Romanze für das Pianoforte. Op. 3. 5 Ngr.

Schubert, F., Gretchen am Spinnrade, für Bariton oder Mezzo-Sopran mit Pianoforte. Op. 2. 15 Ngr.

Neuigkeiten

im Verlage von

Schuberth & Co. in Hamburg u. New-York.

Albert, Ch., Le Chant d'Amour. Valse p. Piano. 12½ Sgr.

Berens, H., Op. 2. Musikal. Europa f. d. Pfte. zu 4 Händen. No. 3. Beethoven. No. 4. Auber. à 1 Thlr.

Blumenthal, Les Vacances. 12 Compositions p. Piano. No. 6. La belle fleur. No. 7 Nocturne. No. 8. Tyrolienne. No. 9. Rondo. No. 10. Promenade. No. 11. Dernier Plaisir. No. 12. Marche de la Rentrée. à 10 Sgr.

Burgmüller, F., Bouquet de Variétés p. Piano. No. 3, 4. à 15 Sgr.

— —, Potpourris für Pianoforte im leichten Arrangement. Neue Folge. No. 9. Preciosa. 15 Sgr.

Canthal, Aug. M., Augnste Maywood-Polka p. Piano. 5 Sgr.

Dotzauer, J. F., 12 Duettinos pour Violon avec Piano. Cah. 1—3. à 22½ Sgr.

Ficker, F., Padagog. Bibliothek für Pianoforte. Sect. II. 30 kleine Stücke. Cah. 1, 2. à 15 Sgr.

Giese, Th., Kinderball. 8 Tanze f. d. Pianoforte in leichtem Style. 15 Sgr.

Gockel, Aug., Op. 19. Souvenir de Niagara, pour Piano. 20 Sgr.

Hirsch, H., Album für Gesang mit Pfte.-Begl. Neue Ausg. No. 26. Spohr, L., Thränen. 7½ Sgr.

— —, do. do. No. 27. Spohr, L., „Singet die Nachtigall". 5 Sgr.

Kressner, Otto, Praktischer Lehrmeister im Gesange. 2te Aufl. 2 Thlr.

Krebs, C., Der Minnesänger. Lied für 1 Singst. mit Pfte.-Begl., Op. 89, f. Sopran. 10 Sgr.

— —, do. do. do. f. Alt. 10 Sgr.

Krug, D., Le petit Répertoire de l'Opéra pour jeunes Pianistes, p. Piano. No. 1. Sonnambula. No. 2. Ernani. No. 3. Favorita. No. 4. Martha. No. 5. Lucia. No. 6. Fille du Régiment. à 7½ Sgr.

Mayer, Ch., Op. 106. Myrthen, p. Piano. No. 2. Bagelle. No. 3. Lied ohne Worte. à 5 Sgr.

Ranken, J. W., Marsch-Galopp aus der Oper „Der Nordstern", f. d. Pfte. 7½ Sgr.

Schmitt, J., Op. 231. Adagio et Rondo, p. Piano. 7½ Sgr.

Schuberth, Ch., Op. 29. Andante et Caprice, p. Violoncelle et Piano. 20 Sgr.

Schumann, Rob., 12 vierhändige Clavierstücke, Op. 85, f. Pfte. No. 1. Geburtstags-Marsch, 7½ Sgr.; No. 2. Bärentanz, 7½ Sgr.; No. 3. Gartenmelodie, 7½ Sgr.; No. 4. Beim Kranze winden, 7½ Sgr.; No. 5. Croatenmarsch, 15 Sgr.; No. 6. Trauer, 10 Sgr.

Siemers, Aug., Op. 8. No. 3. Ballade, p. Piano. 10 Sgr.

— —, 3 Morceaux caractérisliques et nationaux. No. 1. Mazurka. No. 2. Magyar. No. 3. Marche turque. à 5 Sgr.

Hamburg, im October 1854.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von C. F. Kahnt in Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 25.** Den 15. December 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

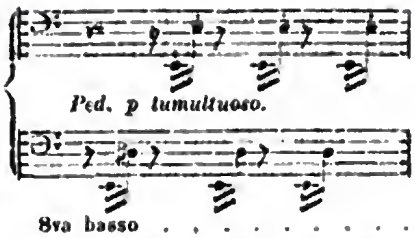
Inhalt: Franz Liszt's neueste Pianoforte-Compositionen. — Wiener Briefe. — Kleine Zeitung: Correspondenz, Tagesgeschichte. — Intelligenzblatt.

Franz Liszt's
neueste Pianoforte-Compositionen.

(Rhapsodies hongroises. Dritte Serie. Nr. 11, 12, 13, 14, 15. Berlin, bei Schlesinger. à ⅔ Thlr.)

Diejenigen Pianoforte-Werke, welche Fr. Liszt in neuester Zeit unter dem Titel „ungarische Rhapsodien" der Kunstwelt übergeben, bilden in der schöpferischen Thätigkeit desselben eine ganz neue Phase und lassen die Productionskraft des genialen Künstler's von einer höchst eigenthümlichen Seite erscheinen. Ja es gewinnt bei tieferem Eingehen sowohl in ihren geistigen Inhalt, wie in ihre dadurch bedingte, ungewöhnliche Form den Anschein, als seien diese Rhapsodien dasjenige Element, in welchem sich die Genialität seines Geistes am freiesten und naturgemäßesten aussprechen könnte. Sind es doch die Melodien seines Vaterlandes, die er mit der Originalität seines Geistes erfaßt, und aus denen er den Stoff entnimmt zu Gemälden, in welchen sich mit brennenden Farben das Magyarenleben in seiner anziehenden Eigenthümlichkeit abspiegelt. Es sind keine Volkslieder in solchen Bearbeitungen, wie man sie von unseren modischen Componisten aufgetischt bekommt, freie Phantasiegebilde sind sie von so geistvoller Conception und Ausführung, daß sie selbst den Namen einer Transscription von sich weisen, da jedes von ihnen ein Stück Volksleben in den feinsten Lineamenten und frischesten Farben repräsentirt, wozu die nationelle Melodie nur den Rahmen bildet. Und sie thun dies auf eine so wunderbar eigenthümliche Art, daß man sich bei genauerer Bekanntschaft damit immer wieder vom Neuen zu ihnen hingezogen fühlt. Verwachsen gleichsam mit ihnen, schildert Liszt in diesen Klängen die Freuden und Leiden seines Volkes von den sanftesten Regungen des Gefühls an, bis zum wildesten Ausbruche der Leidenschaft. Hierdurch war auch die Form bedingt, in welcher er sie zur Darstellung brachte. Sie ist ebenso ungewöhnlich als ihr Inhalt und in ihrer extravaganten Ungebundenheit den gangbaren Begriffen von musikalischer Form bei uns zuwider laufend. Die Rhythmen der Magyarenmusik sind bisweilen von seltsam wilder Art und vielfach unter einander gemengt, so daß öfters für unser Ohr die Grenze der Naivetät überschritten wird. Gleichwohl haben sie in diesen Rhapsodien eine solche Gestaltung und Verwebung

miteinander erhalten, daß sie, ohne von ihrer Ursprünglichkeit zu verlieren, dennoch auf unser Gefühl eine äußerst schöne und anregende Wirkung hervorbringen. Sind die Magyaren-Lieder und Tänze an und für sich schon von ganz besonders draſtischer Haltung, so gewinnen sie in diesen, ganze Scenen aus dem Magyarenleben darstellenden, Rhapsodien volles, dramatisches Leben. Wenn dies schon theilweise in ihrem Inhalt liegt, so wird es noch erhöht durch den häufigen rhythmischen Wechsel, durch gewisse Willkührlichkeiten im Vortrage, deren Eigenthümlichkeiten nur dem Schöpfer derselben vollgültig darstellbar sein dürften, und durch den plötzlichen Wechsel der Gefühlsstimmung, die aus einer wild excentrischen Leidenschaft in eine weiche, elegische Stimmung umschlägt und so umgekehrt wechselnd uns ein Bild von ihrem eigenthümlichen Wesen gewährt. Nur einem solchen Meister, wie es Liszt eben ist, konnte es auch gelingen, dem Instrumente, für welches diese Rhapsodien geschrieben sind, alle diejenigen Wirkungen abzugewinnen, die der wunderbar eigenthümliche Inhalt erheischte. Nicht nur die treffendsten Klangwirkungen überhaupt vernehmen wir in Verbindung mit den kühnsten und entsprechendsten accordlichen Combinationen, sondern man hört auch die speciellsten Instrumentalbeziehungen heraus. Bald grollen in der Tiefe die Trommelwirbel, während wir oben in den höchsten Chorden das schrillende Pfeifen eines Piccolo dazu vernehmen, bald klingt es quasi Zimbalo, während dazu eine leichtbeschwingte, aber doch scharf artikulirte Melodie ihren Tanzrhythmus geltend macht. Und dies Alles ist schön und wirksam mit einander verwebt, daß man fühlt, wie eine nur unmittelbar aus dem innersten Leben gluthvoll strömende Begeisterung es schaffen konnte. Die rein technische Seite in diesen Rhapsodien ist wieder von ganz anderer Art als in den früheren Werken des Meisters. Sie mußte es sein, da sie ein anderer, neuer Inhalt erzeugte. Alles Excentrische und Forcirte, was in früheren Compositionen hier und dort durch die Tendenz bedingt war, ist abgestreift, überall finden wir Maaßvolles, Klarheit und Bestimmtheit. Die Höhe der Technik weiß sich dem Geiste unterzuordnen; ihr von brillanten Demantreihen oft glänzendes Gewand ist zum nothwendigen Mittel eines geistigen Ausdruckes geworden, und gewinnt an Bedeutung im Dienste einer höheren Kunst. Eine detaillirte Beschreibung des inhaltlichen Theiles dieser Rhapsodien zu geben, ihr häufig phantastisches Wesen, den duftigen Hauch ihrer sanften, elegischen Stimmungen, wie den heftig losbrechenden Orkan ihrer Leidenschaften mit Worten zergliedernd auszusprechen, erscheint bei ihrem eigenthümlichen Wesen unthunlich. Denn sie sind bisweilen von einer Art, die sich nicht leicht greifen läßt. Das wunderbare Gewebe, in dem wir die entgegengesetztesten Empfindungen zu einem schönen Ganzen sich innigst vereinigen sehen, in welchem die Seele die Scala ihrer gesammten Regungen von der zartesten Sehnsucht bis zur gluthvollsten Leidenschaft ausschüttet, dürfte ihrem Schöpfer allein mit seiner feinen Zergliederungskunst in Worten darzulegen möglich werden. Wir haben uns daher in den obigen Zeilen nur auf kurze Andeutungen beschränkt, die keineswegs den Inhalt dieser Rhapsodien auch nur annäherungsweise in deutlichen Umrissen dargelegt zu haben beanspruchen. Jedes von den fünf vorliegenden Stücken hat seinen besondern, eigenthümlichen Charakter und ist in seinem Grundwesen von dem andern verschieden, sodaß die Mannichfaltigkeit der Erfindungsgabe zu bewundern ist, die sich gleichkräftig beweist, und nirgends auch nicht zu den leisesten Erinnerungen an Früheres von dem Meister Anlaß bietet. Als ein vorzüglich hervorragendes Stück erscheint uns Nr. 14 (H. v. Bülow gewidmet). Es beginnt mit einem Trauermarsch, der das Lied „Die Magyarenschenke" zum Grundthema hat und mit seinen eigenthümlich nationellen Rhythmen von großer Wirkung ist. Der Grundzug in den ungarischen Volksliedern, der Wechsel von Trauer und Freude, ist, so wie in den übrigen, auch hier auf das Glänzendste zur Anschauung gebracht; Nr. 15 enthält den Rákóczy-Marsch, zum Concert-Vortrag bearbeitet, ein Stück von der mächtigsten und imposantesten Wirkung. Ist schon dieser Marsch an und für sich durch seine innewohnende Kraft und Originalität, durch seinen belebenden Rhythmus ein Stück von schlagender Wirkung, so wird er in der vorliegenden Bearbeitung durch seine orchestrale Breite noch wirkungsreicher. Der Meister hat ein ordentliches Schlachtgemälde daraus gebildet, und mit einer Lebendigkeit und Wahrheit dasselbe zum Ausdrucke gebracht, die keinen, der es hört oder spielt, über die hohe künstlerische Bedeutung dieser Rhapsodie in Zweifel lassen wird. Wer da weiß, was Liszt aus den geringen Mitteln seines Instrumentes zu machen weiß, wie er täuschend die Klangfarben des Orchesters auf ihm hervorzubringen weiß, und noch vielmehr durch seine Hand zu lebensvoller Darstellung zu bringen vermag, wie er durch die Polyphonie seiner Schreibart die verschiedenen instrumentalen Beziehungen erzielt, der wird den Worten des Referenten gern Glauben schenken. Ein Allegro animato beginnt das Ganze; wir vernehmen den Wirbelsturm der Kriegstrommel, die das Zeichen zur Schlacht giebt. Auf eine höchst eigenthümliche Weise weiß Liszt dies hervorzubringen durch Folgendes



was er dreizehn Tacte hindurch chromatisch fortsetzt in immer anschwellender Weise, worauf das Tempo di Marcia animato (A-Moll) anhebt, das uns das wilde Schlachtgetümmel in lebendigen Farben schildert. Von besonders schöner Wirkung ist das Meno Allegro (A-Dur), das in seinen mannichfaltigen Umspielungen einen aufstachelnden Eindruck macht und die Intentionen des Künstlers deutlich an den Tag legt. Die Cadenz S. 10 und 11 läßt uns vom sechsten Tacte an das Marschthema wie aus der Ferne vernehmen, der Kriegslärm tönt nur in dumpfem Grollen der Trommel herüber, bis im sechszehnten Tacte das immer näher heranwogende Getümmel anhebt, das uns einen wild anstürmenden Husarenhaufen zu versinnbilden scheint. Der Marsch ertönt vom Neuen im vollen Glanze, bis seine Strömung in A-Dur ff mündet, wo er nochmals seine ganze Macht entfaltet und wie glühende Lava sein verheerendes Feuer ausschüttet. Nur ein Geist, wie der Liszt'sche, vermochte aus dem einfachen Thema ein solches Bild zu entwerfen, das bis in das feinste Detail hinein seine Originalität zu uns sprechen läßt.

Emanuel Klitzsch.

Wiener Briefe.

I.

Sie fragen nach dem Zustande unserer Kirchenmusik. Das ist ein Thema, worüber ich weit ausholen muß. Denn hier giebt es viel zu rügen, zu säubern und umzugestalten. Ich will meine Betrachtungen über diesen Gegenstand trichotomisch gliedern. In erster Linie möge Ihnen ein Bild des hiesigen Orgelspiels entworfen werden. In zweiter Ordnung will ich die Schattenseiten unserer Wiener Kirchenmusik in Hinsicht auf Composition und Reproduction schildern. Schließlich ist es meine Absicht, in kurzen Pinselstrichen die wenigen Auserwählten unserer Kirchencomponisten nach den in ihren Werken niedergelegten charakteristischen Merkmalen zu zeichnen.

Daß man es in den meisten katholischen Ländern mit dem Orgelspiele etwas leicht nehme, ist eine bekannte Thatsache. Es findet dieses leichtfertige Verfahren in dem katholischen Cultus seine Begründung, der auf das Symbolische, der Aeußerlichkeit Näherverwandte, im Allgemeinen ein höheres Gewicht legt, denn auf das innige Leben und Weben des Geistes. Dieser Ansicht consequent wiegt denn auch bei unserer Kirchenmusik das Instrumentale, der angemessenste musikalische Aus- und Abdruck des Sinnbildlichen, mit seinem Pompe und Prunke entschieden vor, und die Orgel so wie das rein Gesangliche, die Herolde der innigsten Versenkung in Gott und in dessen absolute Geisteswahrheit, werden hier in die Schranken einer secundären, mehr zufälligen Stellung zurückgedrängt. Es ist schon von vorneherein dem Blüthenzustande des Orgelspiels bei uns jede Möglichkeit höherer Entfaltung abgeschnitten, als nur eine einzige katholische Kirche Wiens eine Orgel mit vollständig chromatischem Pedale im Umfange von zwei Octaven besitzt. Und das ist noch dazu eine Vorstadtpfarrkirche, in die sich nur selten das Gros der Kennmusiker verliert, welches zumeist in den Stadtkirchen seine Vereinigungspunkte findet. Was die Qualität dieser einzigen Orgel betrifft, die eine Ausführung höherer contrapunktischer Sätze, unter Anderem der monumentalen Kirchenwerke eines Händel, Bach, ermöglichen könnte: so ist das Werk selbst der Art verstimmt, das Pedale so verrostet, daß viele Töne gar nicht mehr ansprechen, und selbst der Kundigste und geistvollste Organist, zu diesem Instrumente hingestellt, lediglich auf die dürftigste Improvisation in rein harmonischem, d. h. in planlosen Accordfortschreitungen sich ergehendem Style, verwiesen wäre. Die übrigen Orgelwerke unserer Hauptstadt erfreuen sich nur eines Pedals von 1½ Octaven, und noch dazu mit gebrochenem Manualbasse, so zwar, daß fast jede Bach'sche oder Händel'sche Fuge, auf unseren Orgeln vorgetragen, schon in erster thematischer Anlage unkenntlich würde. Sie sehen also, auf welch' traurige Ergebnisse schon diese äußerliche Betrachtung führt. Nimmt man hinzu die einseitige, aller historischen Basis entbehrende Bildung unserer Organisten, die außer den mühselig ihrem Gedächtnisse eingeprägten, zopfigen Orgelfugen einiger Wiener Componisten der vorsündfluthlichen Zeit, worunter Albrechtsberger, Preindel und Reuter als die behartlichsten Vertreter des Allongeperückenstyls genannt werden mögen, sich im Gebiete der wahren Kirchenmusik fast gar nicht umgethan, also die Altdeutschen, Bach, Händel nur dem Namen nach, oder höchstens aus etlichen Exemplaren irgend eines antiquarisch erkauften Sammelwerkes kennen: so springt in die Augen, wie wenig da zu Tage gefördert werde. Von einem freien Schwunge der Improvisation, von einem organischen Verfolge eines oder mehrerer, etwa dem aufzuführenden Kirchenwerke entnommenen oder selbstgewählter Themen ist nie eine Spur zu finden.

Meistens wird in planlosen Accordfolgen hin und her irrlichtelirt. Und im Grunde kann es auch nicht anders sein, als es ist. Der Organist muß, kaum sein Präludium beginnend, schon immer des Winkes aufzuhören und dem dröhnenden Orchester- und Singchorlärm Platz zu räumen, gewärtig sein. Die hohe Clerisei hat keine Geduld, lange am Altare auszuharren, und darum muß Alles im Fluge und in der Eile vor sich gehen. So gilt es denn, ganz kurze Cadenzen, oder höchstens ein Paar gangläufige Rosalien von der Orgel in den Tempel des Herrn herniederzutönen. In einer einzigen Kirche, der k. k. Hofcapelle, ist es gebräuchlich, während der heiligen Wandlung ein längeres, d. h. etwa vier oder fünf Minuten ausfüllendes Präludium durchzuführen. Hier könnte der Organist der Zeit nach wohl etwas Rechtes zu Stande bringen, wenn sein inneres Können ausreichte, und wenn sein Wollen in Hinsicht auf die kirchliche Tonkunst auf gleicher Stufe stünde. Aber das ist leider auch nicht der Fall. Der tiefgelehrte Sechter, erster Hoforganist, ist ein musikalischer Denker und Pädagoge erster Art und Größe. Aber er ist kein Erfinder. Bei ihm wiegt die Reflexion vor. Diese reift aber erst allmälig, verkörpert daher ihre schönen Thaten vorzugsweise im schriftgeprägten Tone, und in dem durch die Persönlichkeit des Schülers, den er vor sich hat, also durch dessen Fragen, Zweifel und Einwürfe, angeregten Werke. Aber der Zauber einer augenblicklichen Eingebung des Genius ist der starren Reflexion, der Heimat Sechter's, fremd. Daher sind auch seine Präludien nur plan- und interesselose Accordfolgen, denen höchstens ein Vorzug einzuräumen ist, und dieser wäre, positiv ausgedrückt, jener der strengsten Regelrichtigkeit, und negativ gefaßt, jener der sorgfältigsten Vermeidung alles herkömmlich Unebenen und Unerlaubten. Weitere Anziehungspunkte bietet jedoch des würdigen Veteranen Orgelspiel nicht. Wen könnte es auch freuen, auf einem so verstimmten, klanglosen Werke sich zu ergehen, wie es das dortige ist! Der zweite Organist unserer Hofcapelle, Hr. Preyer, behandelt sein Instrument wie einen Flügel, verkennt also schon im Vorhinein den Charakter der Orgel, welcher auf der reinsten Tonwürde, auf einem getragenen und gewiegten Leben des deelamatorischen Ausdruckes beruht. Und der Inhalt seiner Präambula ist leere Alltagswaare. — Sehr gewandt bewegt sich, unter den schon erwähnten traurigen Beschränkungen, auf dem colossalen, oberpriesterlichen Instrumentalheros der Domorganist A. Bibl. Es fällt diesem gut geschulten Musiker auch oft eine hübsche, ja geistreiche Wendung ein. Aber leider gebricht ihm fast immer die Zeit, sie auszuführen; und so sieht denn auch er sich auf die Ausbeute von ausgefahrenen Tonphrasen und Cadenzen verwiesen. Aber wir haben diesen wackeren Musiker etliche Male eine oder die andere wiener orgelgerecht zugestutzte Bach'sche oder Händel'sche Fuge spielen gehört, und hätten ihm gern ein freudiges Bravo zugerufen, wäre die Kirche der geeignete Ort zu solchen Seelenergießungen gewesen. Bibl hat nicht nur das Technische seines Vorwurfes zur Höhe freier Meisterschaft in der Behandlung entwickelt; er hat auch viel gedacht und geforscht über die innere Natur seines Instrumentes; er hängt mit Liebe an ihm, und schreibt auch mit wahrem Kunsteifer und ausgerüstet mit gediegenen historischen und theoretischen Kenntnissen für dasselbe. Unseren Bibl fehlt nur eine gute, etwa Silbermann'sche Orgel, dann die Möglichkeit, sein Wissen und Können in ihren Tasten niederzulegen, und endlich eine gewisse Rührigkeit, sich um die Fortschritte des Orgelspiels in allen seinen Abgliederungen umzusehen; (ein Trieb, der wäre ihm ein gutes Instrument anvertraut, von selbst kommen würde) und wir hätten Treffliches von einem Künstler zu gewärtigen, der, wie wir uns überzeugt, an dem wirklich Guten und Schönen das er kennt, also an den bekannteren Orgelwerken Bach's, Händel's und Mendelssohn's, mit aller Liebe hängt. So aber geht auch der Mann, unaufgemuntert, die gewöhnliche Heerstraße, und wir können dieß nur bedauern. —

Noch eines alten, bemosten, würdigen Organistenhauptes wollen wir gedenken, da es unter die besseren gehört. Es ist dieß der an mehreren Pfarrkirchen der Stadt angestellte Organist Ruzicka. Der Mann hat ein staunenswerthes Gedächtniß und eine seltene Routine. Er ist, wenn uns ein seine Eigenthümlichkeit bezeichnender Fremdausdruck erlaubt ist, eine bibliothèque renversée im Literaturgebiete der Orgelmusik, und spielt die schwierigste Kunstfuge, so weit es auf unseren Orgeln angeht, mit einer ungemeinen Behendigkeit. Aber eben diese letztere Eigenschaft thut einerseits der Würde seines Vortrages, andererseits den in seinen Präludien oft aufblitzenden geistreichen Wendungen einen bedeutenden Eintrag.

Nun wir das Schlechte erwähnt, des Guten gedacht, bliebe uns noch die Mittelmäßigkeit auszubeuten. Aber das wäre gar zu unerquicklich. Denn vom Mittelgute, das leider in jeder Hinsicht unser Musikleben überwuchert, zum Verwerflichen, das wir oben bekämpft, ist nur ein ganz kleiner, kaum zu bemessender Schritt, den wir nicht allein uns, sondern auch Ihnen, geehrter Hr. Redacteur, und den Lesern Ihres Blattes gern ersparen wollen. Sapienti sat! Das Weitere nächstens.

S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Frankfurt a. M., den 9ten Decemb. So eben aus dem Theater von der zweiten Aufführung des fliegenden Holländers zurückkehrend, will ich, Ihrem Wunsche wie meinem Versprechen nachkommend, Ihnen Einiges über den neuen Sieg Wagner's mittheilen. Die Zeiten haben sich so sehr geändert, daß jetzt der Name des Componisten allein genügte, um ein volles Haus mit andächtiger Stimmung gegenwärtig zu haben. Der unbefangene Theil des Publikums hat sich längst als Richter zu Gunsten Wagner's entschieden. Daß diese Unbefangenheit in der That vorhanden ist, beweist die kühle Aufnahme des ersten Actes, wo nur der Schluß des Duetts zwischen dem Holländer und Daland, allerdings rauschend applaudirt wurde: denn gerade in diesem Acte genügten die Räumlichkeiten, so wie die Verhältnisse der hiesigen Bühne, der Alles, was Maschinerie heißt, eine terra incognita ist und bleiben muß, durchaus nicht, um den Intentionen des Dichters nachzukommen. Dagegen aber erregte der zweite Act einen solchen Enthusiasmus, wie ihn nur Wagner's Werke im Stande sind, noch hervorzurufen. Diese erhobene Stimmung begleitete dann auch die Oper bis zum Schluß. Daß an diesem Erfolg auch die äußerst gelungene Aufführung ihren gebührenden Antheil hat, erwähne ich mit Freuden. Alle bringen Lust und Liebe zur Sache mit. Vor Allen gebührt unser Dank unserem rastlos thätigen Kapellmstr. Gustav Schmid, dem in erster Linie der Sieg des Wagner'schen Princips bei uns zuzuschreiben ist. Chöre und Orchester thaten ihre vollste Schuldigkeit; jene griffen fest und energisch ein, dieses hat sich die Eigenthümlichkeit der Wagner'schen Musik so zu eigen gemacht, daß die Ausführung derselben von dieser Seite immer trefflicher sich gestaltet. Die Hauptpartien der Senta und des Holländers waren durch Frau Anschütz und Hrn. Rübsam vertreten. Erstere wird wenig Partien haben, die ihr so wie diese zusagen, so Gelegenheit geben, alle ihre schönen Vorzüge geltend zu machen, tiefe Innerlichkeit, Poesie, dramatisches Feuer und Ausdruck Es liegt etwas Sympathisches in ihrer Stimme, wie es für Charaktere wie Senta paßt, ja nothwendig ist. Dazu kommt bei ihr der Ernst der Kunst, der sie mit doppelter Liebe Wagner'sche Partien erfassen läßt. Hr. Rübsam, im Besitz einer der herrlichsten Baritonstimmen, ist erst seit einem Jahr bei der Bühne. Wer ihn aber als Holländer zum ersten Male gesehen, würde kaum auf diesen Gedanken gekommen sein. Nicht allein, daß er diese Partie mit der größten Sicherheit vortrug, er gab ihr auch zum größten Theil die richtige dramatische Färbung im Gesang, wie im Spiel. Letzteres wird noch von einer für den Holländer passenden Persönlichkeit unterstützt. Der Daland des Hrn. Dettmer ist eine seiner besten Leistungen: wo es gilt, einfache Natürlichkeit zur Schau zu bringen, da stellt er seinen Mann. Seine Scene im zweiten Act wurde daher wiederholt vom rauschendsten Applaus begleitet. Die Rollen des Erik und des Steuermanns wurden durch die HH. Benda und Baumann befriedigend ausgeführt. Daß es an öfterem Hervorruf der Darsteller der Hauptpartien nicht fehlte, versteht sich von selbst. Es wird außer Weimar wenig Bühnen geben, wo es gelungen ist, Wagner's Opern einen so glücklichen Eingang zu verschaffen, als hier. — Tannhäuser wurde im September neu einstudirt, mit ungleich größerem Erfolg als früher gegeben, und bereits sechs Mal wiederholt. Im Laufe dieses Monats kommt nun auch Lohengrin wieder an die Reihe, der aus Mangel einer Ortrud — da Frl. Merle, die Darstellerin derselben, wegen einer Halskrankheit der Bühne auf längere Zeit entzogen ist — liegen bleiben mußte: Frau Leißinger wird sie jetzt geben.

Berlin. Am 17ten November führte Hr. Musikdirector Sämann aus Königsberg, zum Besten der durch den Brand in Memel hülfsbedürftig gewordenen Einwohner, mehrere von ihm verfaßte Compositionen im Saale der Singakademie vor dem hiesigen Publikum auf. Die an kräftigen Motiven reiche, klar gehaltene und vortrefflich instrumentirte Symphonie machte vorzüglich durch die beiden ersten Sätze und das Trio der Menuett einen wohlthuenden Eindruck. Unter den lyrischen Compositionen aber gefiel besonders das Grab im Busento, eine mit geistvoller Auffassung des schönen Gedichtes von Platen vollendete Tonschöpfung. Ferner machten sich die beiden Gedichte an die Sonne (bei Peters im Druck erschienen) gleichfalls beliebt. Wenn der Besuch weniger zahlreich ausfiel als der Zweck des Concertes wünschen ließ, so darf dieser Umstand nicht zum Nachtheil des Componisten ausgelegt werden. Die Concurrenz zu sehr sich überhäufender Kunstgenüsse, welche uns in der letzteren Zeit geboten wurden, zerstreut das Publikum und versetzt es zugleich in eine für ernste Leistungen gleichgültigere Stimmung. Der Concertgeber wurde indeß durch die Gegenwart Sr. Majestät des Königs, sowie durch die Gegenwart vieler Kenner erfreulich getröstet.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die Concertsaison in Dresden hat nach Kräften begonnen; d. h. von Abonnementsconcerten oder eigentlichen Orchestersoiréen ist noch immer keine Spur, aber Virtuosenconcerte versuchen möglichsten Ersatz. — Drei Clavierconcerte haben bereits stattgefunden. Auf das Concert von Marie Wieck folgte eine Soirée von Moritz Siering, unter Mitwirkung der Frau Dr.

Reclam aus Leipzig, wobei eigene Compositionen des Concertgebers zur Aufführung kamen. Sodann gab Frl. Marie v. Harder ein Concert, in welchem die Sängerin Frl. v. Coniar, der Concertmeister Schubert, und Dawison mitwirkten. Weitere Concerte mehrerer Kammermusiker sind in Aussicht.

Louis Lacombe ist wieder in Deutschland. Er berührte, von Basel kommend, Weimar und Leipzig mit flüchtigem Besuch, und reiste von da direct nach Wien, um dort seine Concerte Mitte December zu beginnen.

Hans v. Bülow befindet sich in Berlin, und hat daselbst unter Mitwirkung von Johanna Wagner im Saale der Singakademie am 6sten December ein Concert gegeben, das sich durch sein großartiges Programm besonders auszeichnet. Der Concertgeber spielte: Beethoven's Es-Dur-Concert; A-Moll Präludium und Orgelfuge von Bach nach der Bearbeitung von Liszt; G-Moll-Ballade von Chopin; E-Dur-Polonaise von Weber nach der Bearbeitung mit Orchester von Liszt; Ungarische Rhapsodie mit Orchester von Liszt. — Johanna Wagner hatte den Vortrag mehrerer Lieder von Franz Schubert und H. v. Bülow, sowie einer Arie von Raimondi übernommen.

Clara Schumann hat, nachdem sie in letzter Zeit in Hamburg, Bremen, Hannover und Breslau concertirte, am 4ten December ihre Concerte in Berlin eröffnet. Sie spielte das G-Dur-Concert von Beethoven, das Concertstück von Weber, Mendelssohn's Variationes sérieuses, Phantasiestück (Traumeswirren) von Schumann, Notturno (G-Dur) von Chopin und — Heller's unvermeidliches Saltarello. — Warum nur immer diese nichtssagende, langweilige, nicht einmal originale Salon-Fadaise? Die geniale Künstlerin scheint für dieses Stück eine wahrhaft unbegreifliche Vorliebe zu besitzen. Es wäre wohl an der Zeit, daß sie es nun endlich einmal ruhen ließ! — Schumann's Ouvertüre zu Genoveva eröffnete das Concert.

In einer Extra-Soirée für classische Orchester-Musik von Liebig in Berlin, debütirte eine junge Clavierspielerin, Frl. Falk aus Hamburg mit einer Ungarischen Rhapsodie von Liszt.

Frau Lutzer-Dingelstedt ist in Coburg auf Wunsch des Herzogs in drei verschiedenen Rollen aufgetreten, in Santa Chiara, Liebestrank und Norma, und hat außerordentlichen Beifall, sowie die zuvorkommenste Aufnahme von Seiten des Hofes gefunden. Der Prinz-Regent von Baden war in Coburg während dieser Zeit anwesend.

Die Schwestern Sophie und Bella Dnicken sind in Paris, und gedenken dort längere Zeit zu bleiben. Sie geben Unterricht auf dem Pianoforte und der „Concertina" und werden sich außerdem in Salons und Concerten produciren.

Der junge Arthur Kalkbrenner, Sohn des berühmten Kalkbrenner, der ihn zu seinem Nachfolger heranzubilden wünschte, wird die öffentliche Carrière demnächst beginnen.

Musikfeste, Aufführungen. Die Jury des Cäcilienvereines in Paris, bestehend aus Halévy, Thomas, Reber und Gounod, hat unter den eingesandten neuen Symphonien eine Symphonie in D-Dur von Georg Mathias einstimmig zur Aufführung gewählt.

Eine neue Messe, von einem neuen Componisten Belion, ist in der Kirche Saint Severin in Paris aufgeführt worden.

Die „Société choral" in Straßburg hat ein großes Concert veranstaltet, in welchem eine Composition von dem Elsasser Georg Kastner, aus seinen „Gesängen des Lebens", zur Aufführung kam.

Der Musikverein in Kopenhagen giebt diesen Winter acht Concerte, in denen unter den neueren Componisten Franz Schubert, Gade und Schumann vertreten sein werden.

Im zweiten Bremer Abonnement-Concert kam die Ouvertüre zu Sobolewski's „Vinvela" (nach Ossian's Dichtung) zur Aufführung.

In den Concerten der Oestreichischen Musikfreunde in Wien, unter Helmesberger's Direction, kommen in dieser Saison zum erste Male Compositionen von Schumann und Berlioz zur Aufführung.

Wir können unseren Lesern die vorläufige interessante Mittheilung machen, daß im Laufe dieses Winters, mit Neujahr beginnend, in Weimar eine Reihe von acht Abonnement-Concerten, gegeben von der Großherzogl. Hofcapelle unter Direction von Liszt, eröffnet wird, die in der Anordnung ihrer Programme in mehrfacher Hinsicht Neues bieten werden. Die Concerte werden theils aus Orchestermusik theils aus Kammermusik bestehen, aber blos die Instrumentalmusik wird Vertretung finden; der Sologesang und die reinen Virtuosen-Soli auf einzelnen Instrumenten sind ausgeschlossen. Nur einige musikalisch bedeutende und gehaltvolle Concerte, von Beethoven, Weber, Schumann, Liszt &c., sollen zur Aufführung gelangen. Berlioz, Wagner, Liszt, Joachim, Bülow, Rubinstein &c., werden im symphonischen Theil vertreten sein.

Die vor längerer Zeit schon angekündigte große Musik-Aufführung der Berliner Kapelle unter Mitwirkung der Sing-Akademie, des Jähn'schen und Stern'schen Gesangvereines, hat am 7ten December im Opernhause stattgefunden, zur Aufführung kamen: Beethoven's 9te Symphonie mit Chor, Wagner's Ouvertüre zum Tannhäuser (hört!) und die erste Walpurgisnacht von Mendelssohn. — Taubert dirigirte die 9te Symphonie, Dorn dirigirte Wagner und Mendelssohn.

In der vierten Symphonie-Soirée der Königl. Kapelle in Berlin kam Gade's B-Dur- (4te) Symphonie zum ersten Mal zur Aufführung, und hat entschiedenes Fiasco gemacht. Der Berichterstatter der „Nationalzeitung" sagt darüber: er besinne sich auf keine Composition, welche ihn durch die äußerste Gedanken- und Charakterlosigkeit in dem Grade abgestoßen hätte, wie diese." — Wenn sich Hr. —t. wirklich auf keine besinnt, so wollen wir ihm zu Hülfe kommen, und ihn an die Symphonien gewisser Berliner Kapellmeister und

Preiscomponisten erinnern, wo er die „Gedanken- und Charakterlosigkeit" en gros vorfinden kann. Bei diesen Berliner Herren ist sie so zur Gewohnheit geworden, daß man sie gar nicht mehr bemerkt. Gade ist aber ein Leipziger Schoßkind — gewesen. Das ist der Unterschied!

In Magdeburg hat der Seebach'sche Gesangverein Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" aufgeführt.

In den Münchner Odeon-Concerten hat man die kunstwidrige, geschmacklose Sitte, Streichquartette mit möglichst großer Besetzung aufzuführen. So kamen im dritten Odeonconcert, am 29sten November die Variationen aus dem A-Dur-Quartett von Mozart zur Aufführung, wobei ungefähr das ganze Münchener Streichorchester thätig war. Giebt es einen größeren musikalischen Unsinn?

Neue und neueinstudirte Opern. Aus Carlsruhe berichtet man, daß Gluck's „Armida" und Wagner's „Tannhäuser" in Vorbereitung seien. — Erstere wurde aber bereits im vorigen Jahr gegeben, letzterer ist schon seit 1½ Jahren „in Vorbereitung". — Nur immer langsam voran! — „Zauberflöte", „Krondiamanten" und „Santa Chiara" sollen auch gegeben werden. „Methode" im Repertoir scheint nicht gerade die Sache des Hrn. Ed. Devrient zu sein.

Felicien David soll an der Pariser großen Oper eine vieractige Oper eingereicht haben, die noch in dieser Saison zur Aufführung kommen soll. — Zwischen „Sollen" und „Haben" ist bekanntlich ein bedeutender Unterschied.

Wagner's „Tannhäuser" erlebte in Prag schon in den zwei ersten Wochen drei Reprisen mit gleich enthusiastischem Beifall.

Am 5ten Decemb. wurde Kittl's Oper: Die Franzosen vor Nizza, zum ersten Male in Gratz bei gedrängt vollem Hause gegeben und hatte einen glänzenden Erfolg; die meisten Nummern wurden bebeifallt, den Marsch im zweiten Acte mußte Erl (Giuseppe) zwei Mal singen, Frl. Schmidt (Bianca) Hr. Erl und Hr. Appe (Sormano) wurden gerufen, sowie auch der Kapellmstr. Nisvadba, der die Oper zu seinem Benefiz gab.

Die Oper „Ilka" von Doppler wird im Kroll'schen Theater in Berlin zur Aufführung kommen.

In Dresden wird Meyerbeer's „Nordstern" einstudirt. Mit solchen Novitäten ist man schnell bei der Hand, mit anderen niemals. Ein treffendes Zeugniß für den Dresdner-Hof-Theater-Intendanz-Opern-Geschmack.

Eine neue Oper, „Der Deserteur" von Valentin Becker soll in Würzburg, seiner Vaterstadt, zur Aufführung kommen.

Die neue Oper von Verdi, zu der Scribe den Text geliefert hat, und die in der großen Oper in Paris zur Aufführung kommen soll, heißt „Die sicilianische Vesper". Die Gruvelli wird nun doch noch die Hauptpartie erhalten.

Interessant ist die Mittheilung, die wir aus Paris erhalten, daß der Text der „blutigen Nonne" von Scribe, die jetzt Gounod componirt hat, früher in den Händen von Berlioz war. — Berlioz hatte vor ungefähr drei bis vier Jahren den ersten Act dieser Oper bereits fertig componirt, gab aber die Arbeit später wieder auf. In diesem Entschluß können wir ihm nur Glück wünschen, da die poetische Nichtigkeit des Textes durch keine Composition der Welt zu verdecken wäre.

Das „Versprechen" und „Der verlorne Schmuck" sind zwei Operetten, die durch die Darstellung der Mad. Cabel jetzt den Anziehungspunkt des lyrischen Theaters in Paris bilden.

Der „Wasserträger" von Cherubini ist in Weimar neueinstudirt, unter Direction von Liszt wiederholt gegeben worden.

Literarische Notizen. Ein neues Journal, „Revue Franco-Italienne", ist erschienen, welches, nach dem Ausspruch französischer Blätter, den „musikalischen Fortschritt" vertreten soll. — Es fragt sich nur, welchen?

Aus Wien wird berichtet, daß man daselbst ein neues musikalisches Journal gründen will, welches zweimal in der Woche erscheinen soll. Die philharmonische Gesellschaft soll dem Unternehmer 300 Abonnenten garantirt haben. (?)

Intelligenzblatt.

Neues Gesang-Journal.

Bei **M. G. Nägeli** in Zürich (Commissionär in Leipzig: Herr **Fr. Hofmeister**) ist erschienen und bis zum Jahresschlusse im Subscriptions-Preise von **10 Franken** oder **2 Thlr. 20 Ngr.** vollständig zu beziehen:

Nägeli, Hermann, Der Sänger an der Limmat. Auswahl einstimmiger Lieder und Gesänge, mit Pianofortebegleitung. Band I. No. 1—25.

Preis jeder Nummer, einzeln: ¼ Fr. oder 4 Ngr.

Da der Name: Nägeli in der musikalischen Welt einen guten Klang hat; derselbe insbesondere mit dem Flor des Gesangwesens in engem Zusammenhange steht, so darf die Handlung, welche das Werk publizirt, hoffen, dass diese Sammlung von Gesangen, die für jede Stimme (sogar diejenige von geringstem Umfange) eine Ausbeute gewährt, überdiess eine bedeutende Kunstfertigkeit beim Sänger nicht voraussetzt, in allen Gegenden Deutschlands Eingang finden werde; um so mehr, da sie sich auch durch einen werthvollen Text-Inhalt, ihren ungewöhnlich billigen Preis und eine vorzügliche Ausstattung empfiehlt.

Neue Musikalien

der K. K. HOF-MUSIKALIENHANDLUNG

von **C. A. Spina**

in Wien (am Graben 1133).

Baumann, Alex., Op. 23. Gebirgsbleameln. Lieder in oberösterreichischer Mundart, für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Piano, nach National-Melodien. (Fortsetzung.) 8. Heft. 25 Ngr.

———, Op. 24. Schlittenliedchen für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 7½ Ngr.

Beethoven, L. van, Adelaïde, transcribirt für die Violine mit Begleitung des Piano von Roman Zäch. 20 Ngr.

Bibl, Andreas, Op. 24. 12 Praeludien in den gewöhnlichen Dur- und Moll-Tonarten für die Orgel oder Physharmonica. 20 Ngr.

Diabelli, A., Kleinigkeiten, Auswahl beliebter Melodien mit Berücksichtigung kleiner Hände und Vermeidung der Octave. Nr. 82. (Fortsetzung.) Keolanthe, Oper von M. W. Balfe. 10 Ngr.

Nr. 83. I Masnadieri, Oper von G. Verdi. 10 Ngr.

„ 84. Il Trovatore, detto. 10 Ngr.

Egghard, J., Op. 20. La Bayadère, Impromptu pour Piano. 15 Ngr.

Engel, L., Op. 27. Grande Fantaisie sur l'opera L'etoile du Nord par Meyerbeer. 15 Ngr.

———, Op. 28. Polka pour Piano. 5 Ngr.

Fahrbach, Ph., Op. 158. Morgenlieder, Walzer für Piano. 15 Ngr.

Hölzel, G., Op. 92. Auf der Reise zur Geliebten, für eine Singstimme mit Begleitung des Piano und Cornet à Piston. 15 Ngr.

Kolinsky, Stanislaus, Polka-Mazurka, für Piano. 7½ Ngr.

Proch, H., Op. 183. Die Maurinn in Algier, für eine Singstimme mit Piano. 15 Ngr.

Putler, F., Op. 14. Polka de Concert pour Piano. 7½ Ngr.

Schubert, Franz, Immortellen, für Contra-Alt oder Bass. Nr. 46. „Schlaflied" aus Op. 24. 7½ Ngr.

———, detto detto Nr. 47. „Ganymed" aus Op. 19. 12½ Ngr.

———, Gesänge für Sopran oder Tenor, Bariton oder Mezzo-Sopran: Op. 1. „Erlkönig" für Bariton. 15 Ngr.

Schubert, Franz, * Op. 26. Ouverture zum Drama Rosamunde, für grosses Orchester. 3 Thlr.

Schulhoff, J., Op. 30. Souvenir de Varsovie, arrangé par C. Czerny pour le Piano a quatre mains. 15 Ngr.

* Wird nur auf feste Rechnung versandt.

Festgeschenk!

Im Verlage der **Stahel**'schen Buch- u. Kunsthandlung in Würzburg ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Deutscher Musen-Almanach.

Herausgegeben von

Christ. Schad.

Mit dem Bildnisse von **Leop. Schefer**, und einer Musik-Beilage von **Andreas Zöllner.**

(5ter Jahrgang.)

Preis eleg. brosch. fl. 1. 36 kr. — geb. mit in Gold gepresster Decke und Goldschnitt fl. 2.

Der Musen-Almanach empfiehlt sich nicht nur wegen seiner äusserst eleganten und geschmackvollen äusseren Ausstattung, als insbesondere durch die Reichhaltigkeit seines poetischen und gediegenen Inhaltes. **Es sind in demselben die hervorragendsten Dichter der Gegenwart mit nur neuen, noch nirgends gedruckten Original-Beiträgen** vertreten.

Der Musen-Almanach, der sich besonders zu Festgeschenken aller Art eignet, umfasst 400 Seiten, und ist der Preis bei so grossem Umfange und der Reichhaltigkeit gewiss ein sehr billiger.

In unserm Verlage ist erschienen:

Wegweiser

für den Klavierschüler im ersten Stadium.

Eine Sammlung gewählter Klavierstücke in möglichst rechter Progression, nebst mechanischen Uebungen

von

Julius Knorr.

Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, im October 1854.

Breitkopf & Härtel.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Kuckmann.

Hierzu eine Beilage von Conrad Glaser in Schleusingen.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig.**

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. **Carlo** in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Einundvierzigster Band. **№ 26.** Den 22. December 1854.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die Arrangements des Lohengrin. — Recensionen: Ernst Hauschild, Ueber den sogenannten rhythmischen Choral. — Skizzen. — Mittheilungen über musikalische Zustände in Polen. — Kleine Zeitung: Correspondenz, Tagesgeschichte. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Die Arrangements des Lohengrin.

Vor einiger Zeit erschienen bei Breitkopf und Härtel in Separat-Ausgabe: „9 lyrische Stücke aus Lohengrin. Ausgezogen und eingerichtet vom Componisten;" ein Unternehmen, welches um so mehr den Dank und die Theilnahme des Publikums beanspruchen durfte, als der vollständige Clavierauszug des Lohengrin von Theodor Uhlig, wegen des hohen Preises, nicht Jedermann zugänglich ist, und das eigenhändige Arrangement des Componisten schon an sich von Interesse sein mußte.

Wagner hatte folgende Stücke ausgewählt und durch Vorspiele und Nachspiele ꝛc., musikalisch abgerundet: Elsa's „Traum, Gesang auf dem Balkon und Ermahnung an Ortrud", sowie das „Brautlied" für eine Sopranstimme. Lohengrin's „Verweis und Ermahnung an Elsa, seine Erzählung und sein Abschied" für Tenor. König Heinrich's Aufruf für Bariton. — Sämmtliche Stücke sind einzeln zu haben im Preis von fünf bis zehn Neugroschen und erfreuen sich schon jetzt einer wohlverdienten allgemeinen Verbreitung.

Im vergangenen Jahre erschien aber in gleichem Verlag „Wagner's Lohengrin", für das Pianoforte zu zwei und vier Händen, ohne Worte arrangirt. (Preis fünf und sieben Thaler). Wenn wir auch anerkennen müssen, daß diese Ausgabe für die thätige und renommirte Verlagshandlung durchaus keine Spekulation, sondern nur eine Ehrensache sein sollte, so können wir doch nicht zugeben, daß dieses Unternehmen ein glückliches oder auch nur nützliches gewesen sei. Denn abgesehen davon, daß im Grunde alle zwei- und vierhändigen Arrangements ohne Worte verwerflich sind, so ist ein derartiges Arrangement einer ganzen Wagner'schen Oper, wo Wort und Ton so innig sich vermählen, geradezu unzulässig! — Was für die Meister der früheren Richtung paßt, (weil es bei diesen oft sehr gleichgültig ist, ob ein Instrument oder die menschliche Stimme die Melodie in den Chören ꝛc., trägt), das kann nicht als Norm für Wagner gelten?

In der That haben wir uns auch durch eigene Anschauung überzeugt, daß Dilettanten, welche „Lohengrin" aus dem vierhändigen Clavier-Auszug kennen lernen wollten, von der Anhäufung des musikalischen

Widersinnes, der dabei zu Tage gefördert wird, vollständig abgeschreckt wurden, und um so mehr abgeschreckt werden mußten, je musikalisch gebildeter sie waren. Um ein solches Arrangement von vorn bis hinten durchzuspielen, dazu gehört eine eben solche unbeschreibliche Gedankenlosigkeit, als der besessen haben muß, der das Arrangement gemacht hat. Er hat sich auf dem Titel nicht genannt.

Wäre die Arbeit sonst verdienstlich und empfehlenswerth, so brauchte er seine Namen nicht zu verhehlen. Aber leider ist das Arrangement auch noch in anderer Weise eine Verstümmelung der Oper, indem größere und kleinere Partien daraus „beseitigt" wurden, und so die Oper entsprechend „gekürzt" ist. In diesen zweiten Fehler mußte man natürlich verfallen, nachdem man den ersten begangen hatte. Die ganze Oper war absolut nicht in das vierhändige Arrangement hinein zu pressen, folglich machte man sich nun auch noch an's Streichen und Corrigiren! So ist denn dieses Arrangement das Muster einer musikalischen Mißgestalt geworden. Man bekommt dadurch ungefähr eine eben so „genaue" Vorstellung vom Original, als ein Holzschnitt von einigen Zoll Größe ein „getreues" Bild von Kaulbach's Zerstörung von Jerusalem geben würde.

Müssen wir also dieses Unternehmen absolut verwerfen, so möchten wir doch anderseits die geehrte Verlagshandlung zu einem Unternehmen auffordern, welches diesen Fehlgriff theilweise wieder gut machen, und jedenfalls nützlicher und populärer werden würde. Wir meinen die Veranstaltung einer Separat-Ausgabe im zwei- und vierhändigen Arrangement der reinen Instrumentalsätze des Lohengrin in ähnlicher Weise, wie die Herausgabe der lyrischen Stücke des Lohengrin bereits erfolgt ist. Eine solche Ausgabe, mit entsprechender Abrundung der einzelnen Sätze, kann in jeder Hinsicht nur wünschenswerth sein. Die Bearbeitung und Herausgabe der Instrumentalsätze aus Tannhäuser ist theils früher schon erfolgt, theils jetzt noch im Gange „Ouvertüre und Marsch sind vierhändig separat erschienen, die Instrumental-Introductionen (Venusberg, Pilgerfahrt) ꝛc. sind zweihändig einzeln zu haben, und werden vierhändig noch erwartet.

In ähnlicher Weise sollte man aus Lohengrin etwa folgende Instrumentalsätze im Separat-Abdruck herausgeben: 1) Orchester-Vorspiel; 2) Brautzug 3) Instrumental-Einleitung und Hochzeitlied im dritten Act"; 4) Trompeten-Marsch im dritten Act. Wollte man 5) noch das große Finale des ersten Actes, etwa vom Turniermarsch beim Beginn des Gottesgerichtes an, im vierhändigen Arrangement hinzufügen, so wäre dieses Stück noch am meisten zu einer derartigen Behandlung geeignet, weil es das Abgerundetste, und im gewöhnlichen Opernsinn auch das für sich „Wirksamste" ist, und eine geschickte reine instrumentale Behandlung noch am ersten verträgt.

Wir empfehlen die Ausführung dieser sehr naheliegenden Idee der Verlagshandlung; fügen jedoch noch hinzu, daß ein Separat-Abdruck von den Platten des, bereits erschienenen vierhändigen Arrangements hier allerdings nicht genügen dürfte, sondern daß ein, mit Wagner's Werken und Intentionen genau vertrauter Künstler hierzu allein berufen sein könnte.

Hoplit.

Bücher, Zeitschriften.

Ernst Hauschild, Ueber den sogenannten rhythmischen Choral. — Mühlhausen im Elsaß, Druck und Verlag von J. P. Risler.

Das bevorstehende Erscheinen des neuen Gesangbuches der deutschen evangelischen Kirchenconferenz zu Eisenach hat auch in der Baseler Prediger-Gesellschaft Veranlassung zur Erörterung der Frage gegeben: ob es rathsam sei, mit der Einführung dieses Buches zugleich auch die alterthümliche Singweise der evangelischen Choralmelodien, also den sogenannten rhythmischen Choral, einzuführen.

Wie bekannt haben die Herausgeber des erwähnten Gesangbuches auch zugleich die Ausgabe eines rhythmischen Choralbuches durch die HH. v. Tucher, Faißt und Zahn besorgen lassen, (erschienen Stuttgart bei Metzler), und dadurch den Gemeinden, welche dieses Gesangbuch einführen werden, zugleich die Veranlassung geboten, sich über das fernere Beibehalten der jetzt üblichen Singweise, oder Einführung der alterthümlichen Choralrhythmik, zu entscheiden.

Dem Verfasser obiger Broschüre, einem musikalisch gebildeten Theologen, wurde der Auftrag über diesen Gegenstand in der erwähnten Predigerversammlung einen Vortrag zu halten. Er thut dies mit dem Bekenntniß, daß die ziemlich reichhaltige Literatur über den schlechthin sogenannten rhythmischen Choral, weder in ihrer ganzen Ausdehnung, noch selbst nur der Hauptsache nach, ihm zugänglich und vollständig bekannt geworden ist: giebt sodann eine dem Zweck entsprechende historische Uebersicht des Chorals, die hinreicht die Einführung des rhythmischen Chorals als unzweckmäßig erscheinen zu lassen, und drängt sodann den Kern seiner Ansicht in die Fragen zusammen: ob solche rhythmische Ungebundenheit, um nicht zu sagen Zügellosigkeit entsprechen möchte 1) dem Ge-

ſetze der Einheit, welche das Lied an ſich fordert? 2) der Einfachheit und Natürlichkeit, welche ganz beſonders das Volkslied erheiſcht? 3) der Ruhe und Würde, welche beſonders der religiöſen Lyrik geziemt? ꝛc. — Die Zahl derjenigen, welche ſich für die alterthümliche Choralrhythmik intereſſirten, hat ſeit einigen Jahren ſichtlich abgenommen. Die praktiſchen Verſuche, welche hie und da gemacht wurden, die Gemeinden mit dieſer Singweiſe zu befreunden, ſind ohne nachhaltige Wirkung geblieben. Ob es den wenigen noch Getreuen gelingen wird, für ihre Beſtrebungen Boden zu gewinnen, müſſen wir freilich in Geduld erwarten und können uns nur einſtweilen darauf beſchränken, leiſe Zweifel zu hegen.

D. H. Engel.

Skizzen

von

Sobolewski.

II.

Nach Aufführung des Tannhäuſer.

Es giebt Leute, die ſich darüber wundern, daß die große Maſſe, — obgleich man ſie zuweilen ſchelten muß, — ſich leichter in eine neue Richtung findet, als manche Maeſtri; daß die Unmuſikaliſchen mitunter richtiger urtheilen, als die Muſikaliſchen: und doch iſt die Sache ganz natürlich, um ſo natürlicher, als wir von demjenigen, der ſich zum Richter über uns ſtellt, ein richtiges Ohr, einen ſcharfen Verſtand, einen feinen Geſchmack, ein tiefes Gefühl und eine feurige Imagination verlangen.

Niemand wird bezweifeln, daß ſo begabte Menſchen, hätten ſie ſich mit der Kunſt beſchäftigt, ausgezeichnete Künſtler geworden wären, wogegen die Muſiker, die es nicht bis zur Mittelmäßigkeit bringen, klar darlegen, daß es ihnen hier und dort mangeln muß.

Schon Gluck eiferte gegen dieſe „Halbgelehrten, die zu allen Zeiten ſchädlicher für die Fortſchritte der ſchönen Künſte waren, als die Ungelehrten", und uns Muſiker widern dieſe Amphibien an.

Einem Blindgeborenen wird man nie ein Urtheil über Farben zutrauen! Wie kann nun ein Muſiker, dem die Natur die Phantaſie total verſagt hat, dem Fluge derſelben folgen?

Wie kann ein Menſch, der nicht die Formen einer Iſouard'ſchen Aſchenbrödel zu bewältigen vermag, über Formen urtheilen, die aus tieferen Anſchauungen hervorgingen, neu und ungewöhnlich ſind? Es muß ihm unerquicklich erſcheinen.

Eine Maſſe unmuſikaliſcher Menſchen begreift Wagner'ſche Muſik; der hohe Schwung, die ſchön gefühlte Melodie reißt ſie hin. Giebt es hier und dort noch Wünſchenswerthes, langt es nicht überall an das hohe Ideal, das ſich Wagner ſelbſt geſtellt, möchten wir für unſern Theil das Werk der Zukunft*) in mancher Hinſicht anders ausgeſtattet ſehn, wie wir es früher theilweiſe ausgeſprochen haben: ſo bekümmert ſich die Maſſe doch nie darum, was ſein könnte, ſondern was iſt, und wahrlich, des Schönen iſt ſo viel, daß ſelbſt der ſtrengſte Richter ſeine Bewunderung nicht vorenthalten kann.

Einem Maeſtro aber, der nicht über die Kinderſtube hinausgekommen, der keine tiefere Empfindung kennt, als ein Wiegenlied, ihm kann man auch die Unerquicklichkeit nicht verdenken, die ihn beim Anſchauen einer Wagnerſchen Partitur durchrieſelt, iſt demſelben doch ſelbſt Beethoven, der nun bald ganz und gar mit dem Volk verwachſen iſt, eine terra incognita. Er gehört zu der frommen Partei, die es wünſcht, daß die Finſterniß ſich immer mehr und mehr auf unſerm armen Globus verlängere. Natürlich wird vor dem Forum eines ſolchen Richters nichts gelten, was irgendwie über Haydn hinausgeht und demgemäß die Jutendanz inſtruirt.

Schade, daß in einer Stadt Deutſchlands, die, nach den Mitteln, die ſie einſchließt, den höchſten Platz muſikaliſch beanſpruchen könnte, mehre ſolcher Halbgelehrten ſich der Regierung bemächtigt haben und ſich nun geberden, wie Leute der Bequadrat-Elique, (denn ein ♯ bewirkt bei uns immer das Gefühl einer gewiſſen Aufklärung) die mit der Idee verwachſen ſind: „das Schiff iſt nur des Steuers wegen da."

Einem dieſer Herren, der ſich ſchmeichelt viel um hohe Perſonen zu ſein und ſeine Stimme dort zur Geltung zu bringen, hatten wir Gelegenheit das große Cis-Moll-Quartett von Beethoven, gut einſtudirt, vorzuführen. Er, deſſen enorme Clavierfertigkeit wir gebührend anerkennen, hatte jedoch nicht die entfernteſte Idee von einer Phantaſie, wie ſie die Nerven Beethoven's durchbebte; er fand die Compoſition unrhythmiſch, unmelodiös, formlos und bewilligte nur einzelne einſeitige Schönheiten im Mittelſatz. Ein Trio von ihm, das er darauf hören ließ, bekundete ſeine Wahrhaftigkeit. Sein Verbrechen an Beethoven war ihm nicht anzurechnen. Armuth der Seele war die

---

*) Mit Wagner's Schriften Vertraute wiſſen, daß weder Tannhäuſer noch Lohengrin das „Kunſtwerk der Zukunft" ſind.
D. Red.

Mutter dieses Verbrechens, Mangel an Geist und Urtheil der Vater. Der wird auch nicht für Tannhäuser stimmen.

Ein paar andere Heerführer schlossen ein Schutz- und Trutzbündniß gegen alle neuen Componisten und verschworen sich, sich nie mehr bewegen zu lassen, eine Symphonie von E. oder einem andern aufführen zu lassen. Denn sagten sie: „Seht, das ist der Dank des Publikums, unsere mühevoll componirten Symphonien werden ausgezischt, und jene wird applaudirt." Ihr Herz ist begierig, wie wenn der Ocean nach Regen verlangt; indessen bleibt er doch immer bitteres, ungenießbares Salzwasser. Diese legten schon längst den Tannhäuser zurück.

Solches sind einige von den gefährlichen Halbgelehrten, wie sie Gluck meint.

Es giebt aber auch andere Gegner des Fortschrittes, denen man ihren Leistungen nach zutrauen muß, daß ihre Fähigkeit hinreiche, dergleichen combinirte Werke zu begreifen.

Bei diesen ist es nur, so glaube ich, eine gewisse Bequemlichkeit. Mit der Zunahme an Bauch und Jahren lieben manche Leute die Ruhe. Ein gewisser Materialismus hat sich ihrer bemeistert. Ihnen genügen die Planeten, wozu sie sich gelegentlich selbst rechnen, und alle übrigen himmlischen Körper sind unnütze Nebendinge.

Endlich giebt es noch einige Halbgelehrte, die stets ff. spielen, wenn auch nur mf. vorgezeichnet ist — sie sind eitel, wollen bemerkt sein, wie mein Freund, Signore Coloratura. Im Geheimen bemüht er sich, seinen Liedern einen Kücken'schen Hauch einzuflößen, öffentlich existirt für ihn nur Wagner. Würde man zu ihm sagen: Tannhäuser ist ein herrliches Werk, doch ist's mir immer bei der Stelle: „Dir töne Lob, die Wunder", als schüttele Wagner auf's Eifrigste den Champagner, ohne ihn zum Schäumen zu vermögen, obgleich ein Antiquitätenjäger einige Verwandtschaft mit Mozart's Champagnerlied herauscalculiren dürfte, und bei dem Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser, welches ich das Verlegenheitsduett nennen möchte, ist's, als hätten bei der Composition desselben der Geist Beethoven's und Spontini's ihre magnetischen Blicke auf Wagner geheftet, und er, bald hier, bald dorthin geschaut — — äußerte man nur diese kleinen harmlosen Bemerkungen gegen Signore Coloratura, so würde er rasen und ewige Feindschaft die unausbleibliche Folge sein.

Solche guten Freunde schaden oft mehr, als sie nützen. Mich halten Einige für einen Gegner Wagner's, nicht, weil ich nicht unbedingt Alles, was er gesagt und gethan, göttlich finde, sondern weil ich nicht glaube, daß bei Mehreren in dem Augenblicke, als sie ihr Glaubensbekenntniß ablegten, Pfingsten geworden. Wie dem auch sei, die deutsche Oper hat in Wagner's Tannhäuser einen hohen Triumph gefeiert. Die Eicheln die Gluck gesäet, sind bei Wagner zur Frucht geworden. Liszt hat das große Verdienst, sie der Welt gezeigt zu haben. Eine Revolution hat die Wagner'sche Musik bewirkt. Doch ob es nun Alles anders werden wird, müssen wir leider, wenn wir uns in der Geschichte ein wenig umblicken, bezweifeln. Nach Gluck kam Mozart und coloritte wieder, nach diesem Rossini, und der erst recht. Gluckisten und Piccinisten waren bald vergessen, die sociale Ordnung war wieder hergestellt, und diese, man erlebte es ja nur auf's Neue vor kurzem, ist wie ein Schachspiel: ist die Partie geendigt, werden alle Figuren pêle-mêle in denselben Sack gesteckt.

Den Saamen, den wir indessen auf unsern Acker werfen, wollen wir nach besten Kräften prüfen, ob er kräftig und gesund, damit derselbe, wenn er einst aufgeht, eine schöne Blüthe und wohlthätige Frucht den Nachkommen bietet.

Mittheilungen über musikalische Zustände in Polen.

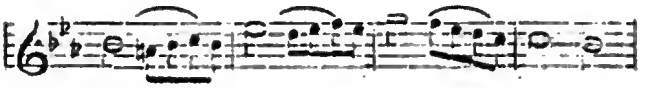
Von einem Deutschen.

Es dürfte mir wohl leicht zum Vorwurf gemacht werden, über ein Land, aus dem nach jenem bekannten Sprüchworte „Nichts zu holen sei" Mittheilungen, namentlich über die höhere Kunst — Musik — und über dortige Kunstleistungen zu machen; allein da dort so vielfältig oftmals in gediegenster, dann aber auch in der verkehrtesten Weise Musik getrieben wird und meine Wirksamkeit daselbst als Musiklehrer, Concertist, oft als Dirigent während eines Zeitraums von sieben Jahren reich an derlei Erfahrungen ist, und auch meine günstige Stellung mir vielfach Gelegenheit bot, Gutes und Schlechtes kennen zu lernen, so hoffe ich, Ihrer wohlwollenden Beurtheilung mich anvertrauend, auch den geehrten Lesern Ihrer geschätzten Zeitschrift Einiges, was nicht ohne Interesse, darbieten zu können.

In den größeren katholischen Kirchen Warschau's, Krakau's, werden Sie eine Messe von Beethoven, Schnabel, Diabelli recht passabel, rein und gut besetzt ausführen hören, doch das Uebernehmen im Tempo, in Folge dessen ein Allegro so viel als möglich einem Opern-Allegro gleichsteht, dann als Einleitung zur Messe eine Phrase aus Norma, Zampa ꝛc. ist doch außerordentlich störend und beirrend. Gewöhnlich wird

als Grund dieſer Abnormität geltend gemacht, daß nur wir Deutſche als ſchläfrige Naturen, als zu ſtarke Grübler und Denker eben nicht im Stande ſeien, ein impoſantes Allegro mit Glut und Feuer in der Kirche dahinbrauſen zu laſſen und daß eben nur unſer Vorurtheil, unſere frömmelnde Geſchmackloſigkeit, unſer Unvermögen es ſei, eine liebliche Opernmelodie mit Variationen geſchmückt, dem andächtigen Publikum anpaſſen und zugänglich machen zu können. Habeant sibi! Als ich einmal eines Credo von Hoffmann erwähnte, das der talentvolle Componiſt in ſehr richtiger Weiſe als Gebet aufgefaßt und im Grave-Style geſchrieben hat, ſo ſchlug man die Hände über dem Kopf zuſammen. Da iſt auch jedes Wort für den Ernſt und die Würde der Kirche geſprochen, eitel und umſonſt; ja ſelbſt der erſte Tonſetzer Warſchau's, Elsner, Lehrer Chopin's, motivirte auf mein deshalb geſtelltes Befremden ſeine Meinung dahin: „es läge dieſer unausrottbare, eingefleiſchte Uebelſtand in der in Polen vorherrſchenden italieniſchen Schule, ſo wie in dem aufgeregten Charakter der Polen, wogegen oftmals eine ſentimentale Arie z. B. „Schlummerlied aus der Stummen" bis zum Ekel ſchleppend und gedehnt vorgetragen werde. Er beſchränke ſich in ſolchen Fällen meiſt auf das Vorrecht, den Machtſpruch, dies und jenes ſelbſt auf dringendes Verlangen nicht aufführen zu laſſen." Wer beſchreibt mein Erſtaunen, als ich einſt in Krakau in einer Veſpermeſſe, zu der man mich eingeladen hatte, um gleichzeitig die Stimme und den Vortrag einer jungen Sängerin zu hören und zu beurtheilen, als ich an dieſer geweihten Stätte die Adelaide von Beethoven mit Orcheſterbegleitung hörte und zwar den erſten Satz ſo ſchleppend, daß ich beim Allegro, welches nun wieder in gar keinem metronomiſchen Verhältniß zu dem erſten ſtand, den Tempel verließ und mir durch ſpäteres Raiſonnement die heftigſten Gegner zuzog. Wie ſchon geſagt, in den mittleren Kirchen werden durchweg Opernmotive als Vorſpiele benutzt, oder, was aber ſchon für einen bedeutenden, contrapunktiſchen Geiſt gehört, der Organiſt arbeitet ein für allemal als Vorſpiel den Quintenzirkel durch. Dieſe ſtetige Manier iſt nun für den zuhörenden Kenner um ſo abſpannender, widerlicher, als man zumal bei den langſam gehaltenen Accorden ſtets weiß, was kommt und kommen muß.

Schärfer hervortretend findet man aber dieſe Geißelung der Muſik in der Oper, in der namentlich nur italieniſche Opern, von deutſchen nur der Freiſchütz vorkommen. Durch meine intime Bekanntſchaft mit dem Theaterkapellmeiſter hatte ich Zutritt zu jeder Opernprobe. Daß bei derſelben die Primadonna mit einer zur Verzweifelung bringenden nonchalance ſehr oft gravitätiſch auf dem Stuhle ſitzend ihre Partie pfeift ſtatt ſingt, mit dem Vorgeben, ſie brauche zum Abende ihre Stimme, daß dieſelbe das ſchöne Gebet aus dem Freiſchütz „Leiſe, leiſe ꝛc." dadurch verſtümmelt, daß ſie, verbildet durch die italieniſche Manier, im zweiten Tacte eine lange Coloratur anbringt und der geduldige Dirigent den Tactſtab auch nicht eher ſinken läßt, bis durch jene bizarre Ausſchmückung dem Geſchmacke der Dame und dem dadurch hingeriſſenen Publikum Genüge gethan iſt und Letzteres mitten in dieſem heiligen Gebete jener Primadonna Beifall klatſcht, ſo daß ſich Weber beim Anhören im Grabe umdrehen müßte, das darf Sie nun eben nicht wundern; es iſt aber tiefverletzend für den deutſchen Muſikfreund und Kunſtkenner. Selbſt die Melodie:

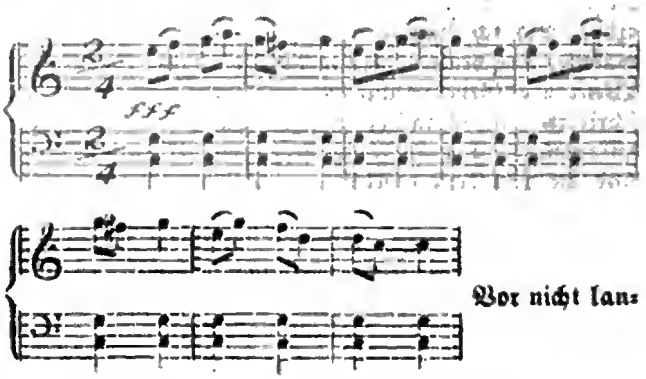


wird mit Trillern bis zum Ekel überſäet.

Anders iſt es mit dem häuslich muſikaliſchen Studium der gebildeten Polen und Polinnen, denen ein Beethoven, Mendelsſohn nicht etwa Statuetten und Nippſachen für die Flügelliteratur ſind, ſondern heilige, angebetete Geiſter. Hier kann der tüchtige, bewährte Muſiklehrer allen jenen öffentlichen Mißgeburten kräftig entgegenwirken und deutſch d. h. wahrhaft ehrlich die Kunſt heben und pflegen. Nicht ohne Eitelkeit und mit Dank geſtehe ich, in jenen gebildeten Familien meine etwa erworbenen muſikaliſchen Kenntniſſe und Fertigkeiten geſammelt zu haben. Dieſe den gebildeten Ständen dargebrachte Huldigung, dieſes Lob fällt meiſt dem vielſeitig angeborenen Talente und den tüchtigen Anlagen Jener zu, ſo wie ihren Reiſen in's Ausland, ihrem oft jahrelangen Aufenthalte in Paris, Berlin, Dresden ꝛc., da ihnen die Mittel reichlich zu Gebote ſtehen, gute Lehrer zu halten, eine reichhaltige Notenſammlung anzuſchaffen und dabei viel Gutes und Schönes zu hören. Faſt jede Mutter in dieſen gebildeten Kreiſen ſingt und ſpielt gut und geſchmackvoll, die Kinder werden gewöhnt, fleißig, aufmerkſam und folgſam zu ſein. Als ich einſt mit einer meiner beſſeren Schülerin nicht recht zufrieden war, hörte ich, wie nach der Lection die Mutter ihre Tochter in der Nebenſtube ernſtlich darauf aufmerkſam machte: daß es durchaus ihr nicht gleichgültig ſein könne, ob ich einmal bei der Rückreiſe nach Deutſchland Gutes oder Nachtheiliges von ihr erzähle. Das fruchtete ungemein und hob mein Ehrgefühl. Für Mendelsſohn, deſſen vierhändige Orgelfugen und Präludien ich oft mit irgend einer Dame auf der Orgel ſpielte und deſſen Antigone ſie ernſt ſtudiren, ſowie für Beethoven ſind ſie ſehr erglüht. Czerny's Schule der Geläufigkeit, wobei auf den ſtrengſten Fingerſatz geſehn wird,

ſowie Cramer's Uebungen in der intereſſanten Knorr'ſchen Ausgabe werden genau und gründlich als alleiniges Vorſtudium zu Beethoven geübt. Es ereignet ſich ſehr oft, daß bei der Lection plötzlich die Mutter zum Flügel kommt, den Sohn oder die Tochter wegjagt und wie von einem höheren Geiſte getrieben ſchnell eine vierhändig arrangirte Symphonie von Mozart, Mendelsſohn oder Beethoven mit dem Lehrer vornimmt und durch geiſtreiche Bemerkungen das Spiel erhöht. Wollen Sie ein Pröbchen einer ſolchen Unterhaltung, ſo denken Sie ſich z. B. in der G-Moll-Symphonie von Mozart den Schlußſatz. Hatte ich im Baſſe eine etwa grollende Paſſage — „ach! Sie zürnen mir", antwortet dann die Dame: „oh! auch ich bin böſe" — Sie werden wieder böſe — ich auch — ich komme bittend — Sie wollen nicht verzeihen — ich bitte dringend — da endlich ſind Sie ja wieder gut." — Wer dieſes ſpielende Zwiegeſpräch unparteiiſch mit anhört, muß unwillkührlich den Lehrer beneiden oder die unbefangene Art und Weiſe der geiſtreichen Dame bewundern.

So gern ich noch etwas über Volksmuſik der Polen hinzufügen möchte, ſo bleibt mir bei dem in den Städten ziemlich verſchwundenen Nationalgefühl, (da wo kein renomirter Mazurek oder Krakowiack geſpielt wird) höchſtens ein unſchuldiger Rück- oder Seitenblick auf die ſonderbare Muſikart bei ländlichen Feſten oder in Dorfſchenken übrig. Oft ſtand ich am Fenſter einer Dorfſchenke, um dem Tanze und der Muſik in der kleinen Stube zuzuſehen und zuzuhören. Gewöhnlich ein Baßſpieler, deſſen Inſtrument zwei Saiten hat und ein Violiniſt, der auf ſeiner Geige nur die Quintſaite beſitzt. Wollen Sie aushalten und gewöhnlich eine halbe Stunde lang ein und dieſelbe Melodie vortragen hören? wie



Vor nicht langer Zeit habe ich in Breslau in einer Familie, bei der ſich eine Polin befand, obige Melodie geſpielt, und von Letzterer den rauſchendſten Beifall eingeerndtet. Oder wollen Sie einen Nationalgeſang mit obligater Stiefelabſatzbegleitung?!

G. R.

Kleine Zeitung.

Correſpondenz.

Leipzig. Neuntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauſes am 7ten December. Ouvertüre zum „Waſſerträger"; Arie aus „Titus", geſungen von Frau Stradiot-Mende aus Deſſau; Phantaſie für Harfe von Pariſh-Alvars, geſpielt von Frau Melanie Pariſh-Alvars; Scene und Arie aus „Fidelio", geſungen von Frau Stradiot-Mende; „Danse des Fées" von Pariſh-Alvars, geſpielt von Frau Pariſh-Alvars; Ouvertüre „im Hochlande" von Gade; A-Dur-Symphonie von Beethoven. — Frau Stradiot-Mende erfreut ſich in der Theaterwelt eines vortheilhaften Rufes und iſt auch vorzugsweiſe dramatiſche Sängerin. Ihre Stimmmittel ſind ſchön, ihr Vortrag lebendig und nur zuweilen etwas zu ſtark aufgetragen, wie man das gegenwärtig bei der Mehrzahl der Opernſänger findet. Was die Geſangsbildung betrifft, ſo zeigt dieſe ſchöne Einzelnheiten neben mancherlei Mängeln, wie eine nicht immer entſprechende Tonbildung, ein unvollſtändiges Portament ꝛc. Der Hauptgrund jedoch, weshalb Frau Stradiot-Mende nicht die Theilnahme fand, wie ſie anderen Sängerinnen gegenüber immerhin verdiente, lag wohl darin, daß ſie zu wenig mit der Akuſtik des Saales vertraut war, etwas zu viel ausgab und ebenſo ſtark auftrug, als es im Theater, namentlich in der modernen großen Oper, nöthig ſein mag. — Sehr intereſſant waren die Solovorträge der Frau Melanie Pariſh-Alvars. An techniſcher Fertigkeit ſteht die Künſtlerin ihrem als Virtuoſen der Harfe berühmten Gatten nicht nach, ihr Spiel iſt elegant, geiſtreich und beſonders wohlthuend in den zart gehaltenen Stellen. Letzterer Vorzug zeigte ſich beſonders glänzend in dem Feentanze, dem die Gattin nach lebhafteſten Hervorruf noch ein in Romanzenform gehaltenes Salonſtück hinzufügte.

Im dritten Concert der „Euterpe" ſang Frl. Louiſe Wölfel aus Dresden die Arie der Amina aus dem erſten Acte der „Nachtwandlerin" und eine Arie aus der „Diebiſchen Elſter". Die Sängerin hat ſehr namhafte Fortſchritte gemacht, ſeit wir ſie zum erſten Male in dieſem Saale hörten. Die natürlichen Mittel ſind unbedeutend, aber ſehr geſchmeidig

und beweglich, für den colorirten Gesang also passend. Die Fertigkeit des Frl. Wölfel ist bedeutend, ihre Coloratur sauber, elegant und ungezwungen heraustretend. Die Verzierungen, welche die Sängerin anbrachte, waren geschmackvoll, wie überhaupt der Vortrag lebendig und nicht ohne Verständniß. Von allen Vorträgen weiblicher Sänger, die wir in dieser Saison in großen Concerten gehört haben, erschienen uns die von Frl. Wölfel als das Beste. — Die Solovorträge hatte für dieses Concert Hr. Kammermusikus Heinrich Ricelus aus Dresden, dem Publikum von seinem früheren hiesigen Auftreten her vortheilhaft bekannt, übernommen. Er spielte Adagio und Rondo aus dem E-Dur-Concert von Vieuxtemps und La napolitana von Franz Schubert. Die Orchesterwerke dieses Concertes waren die Concertouvertüre in A-Dur von J. Rietz und die A-Moll-Symphonie von Mendelssohn. —

In der ersten Quartett-Unterhaltung im Saale des Gewandhauses am 10ten December spielte u. A. auch Frl. Arabella Goddard aus London mit den HH. David und Grützmacher das B-Dur-Trio Op. 97 von Beethoven und allein Präludium und Fuge von S. Bach und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn, sehr elegant und correct, aber im Ganzen ohne höheren Schwung. —

Das Programm des zehnten Abonnement-Concertes im Saale des Gewandhauses (am 14ten December) war ein ziemlich buntes, doch erhielt die Aufführung durch mehrere Neuigkeiten ein erhöhtes Interesse. Eine Symphonie von Albert Dietrich, das Erstlingswerk eines jungen strebsamen Componisten, der schon mehrere Male in dies. Bl. besprochen wurde, eröffnete das Concert. Mangelt diesem Werke auch die eigentliche Ursprünglichkeit, so ist ihm doch eine gewisse Frische und ein leichter Fluß in der Form sowie Eingänglichkeit der Motive nicht abzusprechen. Der erste Satz schien uns am wenigsten formell abgerundet zu sein, fast hatte er das Ansehen, als habe der Componist anfänglich eine breitere Fassung der Symphonie beabsichtigt und sei erst während des Schreibens auf die knappere Form gekommen, die allerdings dem hier gegebenen Inhalte mehr entspricht. Der zweite Satz Andante ist jedenfalls der gelungenste Theil des Werkes, nach ihm dürfte das Scherzo mit seinen gefälligen Motiven zu nennen sein. In dem vierten Satze giebt der Componist in geschickter und sauberer Ausarbeitung einen Ueberblick über das Ganze und faßt noch einmal die hauptsächlichsten Momente der drei ersten Sätze als Quintessenz des Werkes zusammen. Der Eindruck, den diese Symphonie macht, ist kein unangenehmer, wenn auch nicht ein tiefer und nachhaltiger; ohne eine gewisse monotone Färbung in der Instrumentation würde derselbe noch günstiger gewesen sein. — Die zweite Nummer des ersten Theiles war eine Cavatine von Mendelssohn, die ursprünglich für „Paulus" bestimmt war, zu deren Zurücklegung und Nichtveröffentlichung aber der Componist gewiß die besten Gründe hatte. Eine junge Sängerin, Frl. Auguste Koch, sang dieselbe recht befriedigend, die Wahl selbst aber war eine verfehlte. — Den Höhepunkt des Concertes bildete ein neues Werk von A. Rubinstein, eine Phantasie in drei Sätzen für Pianoforte und Orchester, die Pianofortepartie von dem Componisten selbst vorgetragen. Hatten wir schon bei Aufführung der Symphonie „Ocean" Gelegenheit das große productive Talent Rubinstein's anzuerkennen, so ist das bei diesem Werke noch mehr der Fall. Die Phantasie zählen wir bezüglich des geistigen Inhaltes sowohl, als auch der äußeren Form und der wirklich neuen und überraschenden Behandlung des Pianoforte's den bedeutendsten Erscheinungen der Neuzeit bei. Die reiche, blühende, etwas wilde Phantasie des Componisten ergeht sich hier fesselos in den interessantesten und ergreifendsten Gestaltungen, der Eindruck derselben ist überwältigend, hinreißend und doch auch wohlthuend und erhebend, wenn man erst sich etwas mit dem Ungewöhnlichen dieser Erscheinung vertraut gemacht hat. Das Formelle betreffend, so ist vor Allem die eigenthümliche Verwendung des Pianoforte's dem Orchester gegenüber hervorzuheben. Dasselbe, äußerst glänzend ausgestattet, erscheint nicht in dem Maße dominirend wie in dem eigentlichen Concert; es ist nur ein nothwendiger Theil des Ganzen, verschmilzt sich oft mit dem Orchester zu wunderbar schönen Klangeffecten und läßt diesem nur auf einfachere Mittel beschränktem wesentlichem Bestandtheile vollkommen Spielraum zu selbstständiger Entfaltung. In dieser Beziehung verfolgt Rubinstein den von Beethoven bereits in den Clavier-Concerten und in der Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester angedeuteten Weg. Als Virtuos nimmt Rubinstein ohne Zweifel eine der ersten Stellen ein. Im Technischen kennt er keine Schwierigkeiten, im Geistigen zeigt sein Spiel eine Macht und eine Poesie, wie sie eben nur einem solchen Talente erreichbar sind. Nicht weniger traten diese Vorzüge bei der Wiedergabe der drei kleineren Piècen, die Rubinstein im zweiten Theile vortrug — Notturno, Präludium und Etude — hervor. Besonders war das letztere Stück — eine reizende Composition — von hinreißender Wirkung. — Die übrigen Stücke des zweiten Theiles waren die Jubel-Ouvertüre von Weber, Arie und Duett aus der „Entführung", gesungen von den HH. Schneider und Behr und „An die Künstler" von Mendelssohn — die Soli von den HH. Schneider, Langer, Cramer und Behr, der Chor von Mitgliedern des Paulinervereins ausgeführt.

Berlin. Clara Schumann und Joseph Joachim haben am 10ten und 16ten December zwei Soiréen im Saale der Singakademie in Berlin gegeben, welche von Berliner Blättern als „das bedeutendste Ereigniß bezeichnet werden das auf dem Gebiete der ausübenden Kunst stattfand, soweit ihre Erinnerung zurückreicht". — Daß Alles, was zur Aufführung kam, gleich unübertrefflich ausgeführt wurde, bedarf kaum der Erwähnung. Die Programme beider Concertgeber sind aber interessant genug, um sie hier vollständig wiederzugeben. — Erstes Concert: A-Dur-Sonate von Bach und Kreutzer-Sonate von Beethoven für Violine und Clavier; Etudes symphoniques von Schumann und F-Moll-Sonate von

Brahms (Frau Schumann) Chaconne von Bach und G-Dur-Romanze von Beethoven (Joachim). — Das zweite Concert war noch reichhaltiger: D-Moll-Sonate von Schumann und G-Dur-Sonate von Beethoven (Op. 30) für Violine und Clavier; B-Dur-Variationen (Op. 83) von Mendelssohn, Phantasiestück von W. Bargiel (Op. 8) C-Moll-Notturno von Chopin, Rondo aus der C-Dur-Sonate von C. M. v. Weber (Frau Schumann); Präludium und Fuge für Violine allein von Bach, Präludium in E-Dur von Bach, Variationen (aus den Capriccio's) von Paganini (Joachim). — Man hofft, daß das ausgezeichnete Künstlerpaar — die beiden musikalischen Großmächte, wie sie die National-Zeitung nennt — noch eine dritte Soirée veranstalten.

Das Concert unseres geschätzten Mitarbeiters Hans v. Bülow in Berlin, hat trotz der ungünstigen Zeit, in der es stattfand, und trotz der gefährlichen Concurrenz der ausgezeichnetsten Kräfte, nicht geringes Aufsehen gemacht. Das Concert war zahlreich besucht und das Publikum enthusiastisch erregt. Bülow's unerschöpfliche Kraftentwickelung und seine unfehlbare, alle Schwierigkeiten zu Boden schlagende Technik haben ihm in Berlin den Namen eines „Percy-Heißsporn unter den Virtuosen" eingetragen. — Gumprecht berichtet darüber: Ganze Schaaren der grimmigsten Clavierungeheuer streckt er zu Boden und zieht sich dann mit der gelassensten Miene von der Welt die Handschuh an, wie wenn er fragen wollte, ob dies Alles, und Nichts weiter zu verrichten sei. — Das in der That riesenmäßige Programm Bülow's, worunter allein drei Concertstücke mit Orchester waren, die zusammen 1½ Stunde dauern, haben wir schon mitgetheilt. Johanna Wagner's Gesang (Lieder von Schubert, Franz und Bülow und Arie von Raimondi) war eine ebenso anmuthige als vollendete Zierde dieses seltenen Concertes, welches den Schumann'-Joachim'schen würdig zur Seite stand.

Das große Concert der Kapelle im Opernhause am 7ten December hat einen so außerordentlichen Eindruck hinterlassen, daß man seine Wiederholung allgemein verlangte. Die 9te Symphonie war seit drei Jahren (November 51) in Berlin nicht gehört worden, und wirkte in ihrer vortrefflichen Ausführung überwältigend. Das Verständniß dieses größten aller Instrumentalwerke, das je geschaffen wurde, geht dem Publikum mehr und mehr auf, und es ist erfreulich zu sehen, wie die bessere Kritik sich in würdiger Weise, ja mit Begeisterung bemüht, den Laien den Einblick in diesen erhabenen, reinen Kunsttempel mehr und mehr zu vermitteln. — Weniger gnädig war, wie vorauszusehen, die Berliner Kritik gegen Wagner's „Tannhäuser-Ouvertüre". Wieder die alten Klagen über das Programm, über Vernichtung der Form, harmonische Armuth und überladene Instrumentation ließen sich hören. Das Publikum aber nahm das glänzende Werk mit Enthusiasmus auf. Die Zeiten, wo eine Tannhäuser-Ouvertüre durchfallen konnte, sind vorüber, und gehören nunmehr schon zu „den überwundenen Standpunkten".

Frankfurt a. M. Am 17ten December ist „Lohengrin" wieder über unsere Bühne gegangen und fand vor einem übervollen Hause eine noch begeistertere Aufnahme, als früher. Nach jedem Act wurden die Darsteller der Hauptpartien stürmisch gerufen: Lohengrin — Hr. Auerbach, Elsa — Frau Anschütz, Ortrud — Frau Leißinger, Telramund — Hr. Hardtmuth, König Heinrich — Hr. Dettmer. Die Oper hatte namentlich durch Besetzung der Ortrud durch Frau Leißinger sehr gewonnen, die durch richtige dramatische Auffassung dieser Partie ihr Geltung verschaffte. Wie man eine weniger bedeutende Partie hervorheben kann, das zeigte Hr. Rübsam als Heerrufer, der durch richtigen Vortrag und seine herrliche Stimme sich den lebhaftesten Beifall erwarb. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Tenorist Sontheim ist auf weitere zehn Jahre in Stuttgart engagirt. Ein höheres Engagement in Carlsruhe, wo er seine Laufbahn begann, hatte er ausgeschlagen.

Meyerbeer ist wegen seines „Nordstern's" schon in Dresden anwesend. Die Oper steht im neuen Jahre bevor.

Berlioz wird zuerst nach Dresden, dann nach Hannover, dann nach Braunschweig und Weimar gehen, um seine neue Trilogie, „Die Kindheit des Herrn", und andere Werke aufzuführen. Er wird Ende December Paris verlassen. In Weimar wird er Ende Januar erwartet.

Frl. Marie v. Harder hat am 19ten December in einem Hof-Concert in Weimar gespielt, wozu sie aus Dresden eingeladen wurde.

Jenny Lind befindet sich jetzt wieder in Dresden, und lebt vorläufig in stiller Zurückgezogenheit.

Anna Zerr gastirte in Zürich als Lucia, Martha, Donna Anna, Nachtwandlerin, Norma und Königin der Nacht, mit unerhörtem Beifall. Man hofft, sie längere Zeit in der Schweiz zu fesseln.

Hr. Dalle Aste, der „Ueberall und Nirgends" mit schöner Stimme, der einmal in Spanien, dann in England, dann in Holland auftaucht, hat zuletzt in Darmstadt gastirt und sehr gefallen. Er war vor zwei Jahren noch in Dresden engagirt, reist aber seitdem nur, wie es scheint, nur auf Gastspiel.

Die Gebrüder Doppler erregten in Bremen, wie zu erwarten war, durch ihre Flöten-Duetten außerordentliche Sensation.

Der Kammervirtuos Singer aus Weimar hat in Hamburg, Bremen und Schwerin mit großem Beifall concertirt. — Kammervirtuos Coßmann aus Weimar spielte in Sondershausen bei Hof, und gab sodann in Quedlinburg, wo er auf einer Erholungsreise sich aufhielt, zu seinem Vergnügen einige Soiréen, in denen er die Quedlinburger nicht wenig entzückte.

Digitized by Google

Frl. Marie Cruvelli, die Schwester der Pariser Prima donna assoluta gastirt gegenwärtig in Frankfurt. Sie trat zuerst als Fides auf.

Die La Grua singt in Turin während des Carnevals. Wir zweifeln, daß sie dort bessere Geschäfte machen wird, als in Wien, das sie verließ, weil man ihr nicht die unmäßigen Summen zahlen wollte, die sie für ein festes Engagement forderte.

Der Weimarer Kammervirtuos, Posaunist Rabich ist nach Holland gereist, um dort längere Zeit zu concertiren.

Musikfeste, Aufführungen. Julius Becker's, des Einsiedlers in den Weinbergen der Loßnitz bei Dresden neueste Composition: „Winzerleben" Rhapsodie in sieben Gesängen für Soli, Chor und Orchester, ist in Rudolstadt aufgeführt worden.

In Magdeburg gab Hermann Richter eine musikalische Matinée, welche durch ihr gediegenes Programm sich ganz besonders auszeichnete. Zur Aufführung kam: Franz Schubert's großes Duo (Op. 140), D-Dur-Trio von Beethoven, Op. 70 und F-Moll-Sonate von Brahms, Op. 5. — Das heißt man doch: mit der Zeit fortschreiten.

Im ersten Helmesberg'schen Concert in Wien kam Schumann's zweite (C-Dur) Symphonie und Wagner's Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" zur Aufführung. Beide Compositionen waren den guten Wienern „böhmische Dörfer" und fielen durch. Die Wiener Kritik sagt: Wagner stehe in dieser Ouvertüre als Componist tief unter Verdi! Auch nicht übel! („das ist noch unter Verdi" ist übrigens eine sehr empfehlenswerthe Redensart!) — Sonderbar genug ist die Idee, Wagner beim Wiener Publikum mit dieser Ouvertüre einführen zu wollen, die ohne die Oper gar nicht verstanden werden kann, und zur Concertouvertüre sich durchaus nicht eignet.

In München hat sich, um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen, unter den Auspicien des Hrn. v. Perfall ein „Oratorien-Verein" gebildet, der die „classische Gesangsmusik" noch mehr conserviren soll. Die Münchener scheinen zu fürchten, daß diese ihnen doch einmal abhanden kommen könnte, obgleich sie Jahraus Jahrein nur in der Wonne der „Classicität" schwimmen.

Litolff hat in Brüssel im Conservatorium seine Ouvertüre zu den „Girondisten" aufgeführt, und sein drittes und viertes Symphonie-Concert gespielt.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 13ten December ging Weber's „Oberon" der seit mehreren Jahren aus dem Repertoir verschwunden war, in Berlin mit neuer Ausstattung wieder in Scene. Der Aufführung fehlte es an Frische und Rundung, der Eindruck war ein mäßiger.

Halevy's „Königin von Cypern" und Verdi's „Attila" wurden in Stuttgart hervorgesucht. — „Catharine Cornaro" von Lachner, und Balfe's „Zigeunerin" beglückte die Darmstädter. — Wahrhaft brillante Repertoire entwickeln doch die Süddeutschen!

Auber's „Maurer und Schlosser" ist in Weimar neueinstudirt mit großem Beifall gegeben worden. Dies ist die dritte neueinstudirte Oper in dieser Saison, außer der neuen Rubinstein'schen Oper.

Im Variété-Theater in Paris giebt man jetzt eine Parodie der „Nonne sanglante", die „Bonne sanglante" (Die blutige Bonne) die als sehr gelungen gerühmt wird.

In Königsberg wird eine neue Oper von Marpurg „Der letzte Maurenkönig" zur Aufführung kommen, zu welcher kürzlich verstorbene J. C. Hartmann den Text gedichtet hat.

Die „drei Hochzeiten" von Alary sind in Paris durchgefallen.

Auber's Revolutions-Oper, die „Stumme von Portici" ist in der Pariser großen Oper jetzt wieder zur Aufführung gekommen, nachdem sie lange Zeit geruht hatte. Man hält diese Oper jetzt nicht mehr für „gefährlich". Die Cerito gab die Fenella.

Saloman componirt eine neue Oper, zu welcher Wolfgang Müller von Königsminter den Text geschrieben hat.

Eine neue Oper „le Roman de la Rose" von Vaseal wurde in Paris gegeben, angeblich mit großem Erfolg, thatsächlich aber mit dem Gegentheil. Vaseal ist Preiscomponist des Pariser Conservatoriums — das ist Alles

Am 18ten December fand in Dresden die 200ste Aufführung des „Freischütz" statt, mit neuen Decorationen, Costumen ꝛc. Der Zudrang des Publikums war so groß, daß mehrere Tage vorher schon kein Billet mehr zu haben war.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der technische Director des Karlsruher Hoftheaters, Eduard Devrient, hat vom Herzog von Sachsen Coburg-Gotha das Ritterkreuz des Ernestin'schen Hausordens erhalten. — Beide Gebrüder Devrient sind nunmehr Ritter dieses Ordens.

Die „Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" hat folgende Künstler neuerdings zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt: Berlioz, Liszt, Richard Wagner, Robert und Clara Schumann, Litolff, Taubert, Dorn, Smits in Amsterdam, Cossemaker in Dünkirchen, Macfarren in London, Santini in Rom, Dupont in Detmold und van Eycken in Elberfeld.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

W. A. Mozart, Venerabilis barba capucinorum für zwei Tenöre und einen Baß. (Album für vierstimmigen Männergesang, Nr. 23.) Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

Ein musikalischer Scherz, wie der große Tonmeister viele geliefert hat, der bei der Ausführung von schlagender Wirkung sein wird. Die Worte venerabilis barba capucinorum sind auf die komischste Weise gedehnt, zerstückelt und wieder zusammengezogen, so daß oft selbst auf halbe Noten nur ein Consonant kommt und der Gesang deshalb bisweilen wie ein Buchstabiren klingt. Den Schluß bildet ein feierliches Amen und erhöht die Wirkung des Ganzen. Eine Bemerkung in der Partitur besagt, daß die beiden ersten Stimmen nöthigenfalls auch von zwei Sopranen, anstatt von zwei Tenören ausgeführt werden können, doch würde der Scherz bei solcher Besetzung nicht wenig an Effect verlieren.

Instructives.

Für Pianoforte.

Julius Hopfe, Op. 39. Praktischer Lehrgang im Pianofortespiel. Ein Hülfsbüchlein für Lehrer des Pianofortespiels und Anfänger desselben. Eisleben, Reichardt. 20 Sgr.

Das Werkchen besteht aus zwei Abtheilungen, deren erste 65 Uebungen „mit ruhiger Hand zu gleichmäßiger Ausbildung beider Hände", die zweite die gebräuchlichen Tonleitern in 111 (nicht 110 wie in der Ueberschrift steht) Uebungen enthält. Als brauchbar und zweckmäßig für den ersten Unterricht kann dieses Hülfsbüchlein empfohlen werden.

Für Violine.

J. Dont, Op. 17. Leichte Uebungen in allen Erhöhungs- und Vertiefungszeichen, Dur und Moll, für zwei Violinen. 1. Theil. Wien, Mechetti. 20 Ngr.

Ein sehr empfehlenswerthes Werk, das die Hand eines erfahrenen und tüchtigen Lehrers verräth. Die zweite Violine ist ebenfalls instructiv und dient nicht blos dazu eine harmonische Unterlage zu geben. Es ist also zweckmäßig, wenn der Schüler abwechselnd beide Stimmen spielt. Der erste Theil enthält zehn Uebungen in E-Dur, A-Moll, G-Dur, E-Moll, F-Dur, D-Moll, B-Dur, G-Moll, D-Dur und H-Moll.

Für Gesang.

Clemens Müller, Blüthen zwei- und mehrstimmigen Gesanges für Schulen und gesellige Kreise herausgegeben. 1. Abth. Schaffhausen, 1854, J. F. Schalch.

Der Herausgeber dieser Sammlung beabsichtigt, den geselligen und Schulgesang zu pflegen und ihm eine gute Grundlage durch die Benutzung des Volksliedes zu instructiven Zwecken zu geben. Da das Werkchen vorzugsweise für die Schweiz berechnet ist, so sind natürlich auch schweizerische Volkslieder vorzugsweise berücksichtigt. Das Ganze wird aus drei Abtheilungen bestehen, deren erste, vorliegende nur zweistimmige Lieder im Volkston enthält, weil — wie der Herausgeber sehr richtig bemerkt — das zweistimmige Lied für weibliche oder noch ungebrochene Stimmen das natürlichste und praktischste ist. Die zweite Abtheilung ist für höhere Classen der Elementarschule, sowie für Real- und Secundarschulen bestimmt und wird zwei- und mehrstimmige Lieder enthalten, der dritte Theil wird vierstimmige leichtere Gesänge für gemischten Chor enthalten, welche bei dem Kirchengesange und bei geselligen Vereinen brauchbar sind. Diesem ersten Hefte nach zu urtheilen ist das Ganze gut angelegt und planvoll ausgeführt, dürfte daher auch außerhalb der Schweiz für Schulen und gesellige Vereine eine willkommene Gabe sein.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Im Verlage von ***Fr. Kistner*** in Leipzig erschienen so eben:

Bennett, St., Präludien und Studien für Pfte. componirt zum Gebrauch am Queen's College, London. Op. 33. 2 Thlr. 10 Ngr.

Bernsdorf, E., Miscellen. Vier Stücke für Pfte. Op. 9. Heft 1. 17½ Ngr.

— — —, do. Op. 9. Heft 2. 20 Ngr.

Volkmann, R., Le Trille du diable. — Sonate pour Violon par Tartini, avec Accompagnement de Piano. 1 Thlr.

Voss, Ch., Amour partagé. Une Fantaisie au Piano. Op. 183. 20 Ngr.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Grundsätze
der
musikalischen Komposition
von
Simon Sechter,
k. k. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre am Conservatorium der Musik in Wien.

Dritte Abtheilung.

Vom drei- und zweistimmigen Satze, entsprungen aus dem vierstimmigen. Rhythmische Entwurfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte.

gr. 8. geh. 2 Thlr.

Leipzig, im November 1854.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von ***M. Schloss*** in Cöln erschien:

Ergmann, A., Rhapsodie pour Piano. Op. 6. 12½ Sgr.
———, 4 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 7. 20 Sgr.
Franck, E., Sonate pour Piano et Violon. Op. 19. 1 Thlr. 15 Sgr.
———, Der römische Carneval. Ouvertüre für Orchester. Op. 21. Partitur. 2 Thlr. 10 Sgr.
Orchesterstimmen. 3 Thlr. 10 Sgr.
Für Pfte. à 4 m. 20 Sgr.
———, Drei Märsche für Pfte. à 4 m. Op. 20. 25 Sgr.
Gade, N. W., Novelletten für Pfte., Violine und Violoncelle. Op. 29. 2 Thlr. 5 Sgr.
Graf, G., 3 elegante Fantaisien über Motive aus der Oper „Der Nordstern" von Meyerbeer für Pianoforte. Op. 18. Nro. 1—3. à 15 Sgr.
Jansen, G., Der wilde Reiter. Lied für eine tiefe Stimme mit Pfte. 7½ Sgr.
Kalkbrenner, A., Pariser Lieblingstänze für Pfte.
Nro. 1. Der Zapfenstreich. Militär-Polka. 7½ Sgr.
„ 2. Costa bella. Polka. 5 Sgr.
Michalek, W. G., Mazurka pour Piano. Op. 5. 7½ Sgr.
———, Polka-Mazurka für dito. Op. 7. 10 Sgr.
———, Deux Romances für dito. Op. 9. 15 Sgr.
Pathe, C. E., Gr. Galop romantique pour Piano à 4 m. Op. 14. 12½ Sgr.
Schnell, F., Zwei Quartetten für Männerstimmen. Op. 4. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Empfehlungswerthe neue Musikalien,
so eben erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

K. Pr. Armeemarsch No. 162, comp. v. *I. K. H. Erbprinzess v. Meiningen*, herausgeg. auf Befehl S. M. des Königs. Part. 1 Thlr.
Abt, 2 Lieder f. Sopran: Mein Lieb, Es klinget. Op. 13. 10 Sgr.
Adler, Compos. p. Piano. Op. 1—4: 2 Impromptus, Styrienne, Danse bohémienne, Gr. Etude. à 15—17½ Sgr.
Ganz, Carneval de Venise d'après Paganini p. Vcelle. av. Piano. Op. 32. ⅔ Thlr.
Gerville, Rêverie du Gondolier p. Piano, Op. 21, 17½ Sgr. Polka-Mazurka p. Piano, Op. 21 A., 10 Sgr.
Goldbeck, Caprice de l'Étoile du Nord p. Piano. Op. 15. ⅔ Thlr.
Graben-Hoffmann, 3 Lieder f. 1 Singst., Op. 21, 15 Sgr. Heiteres Weinduett f. 2 Basse, Op. 22, 7½ Sgr. Trinkt Wein! f. Bass, Op. 30, 15 Sgr.
— —, Elfenchor und 3 Gesänge v. Lilia Helena f. 4 Frauenstimmen. Op. 26 und 27. à 15 Sgr.
Gumbert, Morgenhymne f. Soprau od. Tenor, Op. 62. No. III, 10 Sgr., f. Alt od. Bariton 10 Sgr.
Steph. Heller, 6 Feuillets d'Album p. Piano, Op. 83, 1 Thlr. Impromptu p. Piano, Op. 84, 17½ Sgr.
Ad. Henselt, Transcription d'Euryanthe p. Piano. Op. 19. No. 10. 17½ Sgr.
Keiser, 9 Compos. v. 1700—1734. Partitur 1 Thlr., f. Gesang m. Piano 1 Thlr. (Bd. II von Lindner's Erste stehende Oper.)
Kullak, Gr. Duo sur l'Etoile du Nord — Nordstern, de Meyerbeer p. 2 Pianos par Wehle. Op. 80. 1⅓ Thlr.
Kummer, Délices de l'Opéra sur l'Étoile du Nord — Der Nordstern, de Meyerbeer p. Vcelle. av. Piano. Op. 110. No. 1—4. à 20 Sgr.
Lefébure-Wely, Cloches du monastère p. Piano Op. 54. 10 Sgr.
Leschetizky, Compos p. Piano. Op. 13—20: Andante de Lucia, Souvenir de Pétersbourg, 6 Méditations, Les Clochettes, Perpetuum mobile, Polka de Salon. à 15—20 Sgr.
Meyerbeer, Der Nordstern — L'Etoile du Nord, vollst. Clavierauszug zu 4 Handen v. Enke. 8⅔ Thlr.
— —, dito arr p. 2 Violons par Weber, 3 Livr. à 1 Thlr., p. Flûte par Walkiers, 3 Livr. à 20 Sgr.
— —, dito Ouverture, Partitur, netto 3⅓ Thlr., n. Orchesterst.
Nava, Erster Gesangsunterricht für junge Mädchen — Elementi di Vocalizzazione. Livr. II. 1 Thlr.
Ricci, Tadolini-Walzer, f. Piano 5 Sgr., f. Sopran mit Piano 7½ Sgr.
Sachs, Frauenliebe, f. Alt, 12½ Sgr. Etude caract p. Piano, Op. 11, 15 Sgr.
Spanische Pepita-Tänze. No. 7. La linda Gitana, No. 8. El Ole, f. Piano. à 5 Sgr.
Tanzalbum, neues, für 1855, für Piano, enthält: Parisiennes-Walzer von Joh. Gungl, Op. 75. Quadrille, Varsoviana (mit Tanztouren) und Polka aus *Meyerbeer's Nordstern* von Musard, Michel und Arban, Polka-Mazurka von Michel, Sicilienne mit Tanzfig. von Decombes, Gruss an Potsdam-Galopp von Canthal, Op. 102. *La Cracovienne*, neuer Tanz mit Tanzfig. von Herz. Ladenpr. 1 Thlr. Subscr.-Pr. nur 15 Sgr.
— —, dito im *leichten Clavierarrang. für* 1855, ein vollst. Ballabend, 10 beliebte Tänze, mit den neuen Tänzen: Impériale, Sicilienne, Varsoviana, Pepita Polka-Mazurka und Cracovienne nebst Tanzfig. Ladenpr. 1 Thlr. Subscript.-Pr. nur 15 Sgr.
Ister Supplement des Schlesinger'schen Musikalien-Verlagscatalogs, 4 Bogen, gratis.

Berlin, ***Schlesinger***'sche Buch- u. Musikhdlg.

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Eitner, Rob., Op. 2. Drei Stücke für Pianoforte, dem Königl. Preuss. Hof-Kapellmeister Herrn Wilhelm Taubert gewidmet. 20 Sgr.

Gumbert, Ferd., Op. 67. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 17½ Sgr.

Nr. 1. O fragt mich nicht. Nr. 2 Heimkehr. Nr. 3. Auf dem Wasser. Nr. 4. Du bist mein Traum. Nr. 5. Das Menschenherz.

Heinsdorff, G., Tänze und Märsche für Pianoforte.

———, Op. 27. „Jägers Lust", Galopp. 7½ Sgr.

———, Op. 28. Schulze- und Müller-Sprünge. Polka tremblante, dem Herrn Dr. Rudolph Löwenstein gewidmet. 5 Sgr.

———, Op. 30. Patrioten-Marsch. 5 Sgr.

Mächtig, Carl, Op. 2. In stiller Nacht. Salonstück für Pianoforte. 12½ Sgr.

———, Op. 3. La belle Gracieuse. Mazurka élégante pour Piano. A Mademoiselle Anna Haberstrohm. 17½ Sgr.

———, Op. 6. Drei Characterstücke: Gondellied — Mährchen — Scherzo — für das Pianoforte. 20 Sgr.

Otto, Julius, Op. 106. Drei leichte Rondos für das Pianoforte zu vier Händen. Der lieben Jugend gewidmet.

Nr. 1. „Auf zur Gondel". 15 Sgr.
Nr. 2. „Komm hasche mich". 15 Sgr.
Nr. 3. „Auf zum Tanz". 30 Sgr.

Potpourris sur des thèmes d'Operas favoris pour Piano seul.

Nr. 10. Donizetti. Lucrezia Borgia. 20 Sgr.

Schön, Moritz, Der Sonntagsgeiger. Eine Sammlung nationeller und scherzhafter Musikstücke für zwei Violinen. (2. Violine ad libitum.) 2. Heft. 15 Sgr.

Stuckenschmidt, I. H., Op. 5. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ihrer Excellenz der Frau Generalin von Feldern gewidmet. 17½ Sgr.

Nr. 1. Die Nachtigallen. Nr. 2. Seelenwanderung. Nr. 3. Des Müllers Blumen. Nr. 4. „O würden Sterne meine Lieder".

———, Op. 6. Vier Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Seinem Lehrer, dem Musikdirector Herrn W. F. Riem, zugeeignet. 17½ Sgr.

Nr. 1. „Siehst du das Meer?" Nr. 2. Ruhe in der Geliebten. Nr. 3. Volkslied. Nr. 4. „Ich will von dir, was keine Zeit zerstöret".

Ulrich, Hugo, Op. 8. Fünf Lieder für eine tiefere weibliche Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Sgr.

Nr. 1. Nahe des Geliebten. Nr. 2 „So schmerzlich zuckts um deine Lippen". Nr. 3. An den Mond. Nr. 4. Volksweise. Nr. 5. Geistliches Abendlied.

———, Op. 10. Drei Lieder für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr.

Nr. 1. Maihed. Nr. 2. O frage nicht! Nr. 3. Lied auf der Wacht.

No. 49 **Berliner Musikzeitung „Echo"**, bemerkenswerth durch Aufsätze über Clara Schumann von Dr. Kossak und über Beethoven's 9. Sinfonie von Weber, enthält ein 4 Bogen starkes *Verzeichniss neu erschienener werthvoller Musikalien*, welches die ***Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhdlg. in Berlin* auch auswärtigen Musikfreunden *gratis* darbietet. Die Musikalien sind auch durch alle solide Musik- u. Buchhandlungen mit Rabatt zu beziehen.

Aufforderung.

Von **Aug. Gathy's Musikalischem Conversations-Lexikon** wird eine dritte stark vermehrte Auflage vorbereitet, deren Veröffentlichung auch in Paris in einer umfassenderu französischen Uebertragung der Herausgeber sich vorbehält. Es ergeht hiermit an die in der letzten Auflage aufgeführten Herren Tonkünstler, Komponisten, Musikgelehrte, Verleger und Instrumentenmacher Deutschlands und der angrenzenden Länder die Aufforderung: eine Ergänzung und etwaige Berichtigung der sie betreffenden Artikel; so wie an die nicht darin erwähnten: zuverlässige Nachrichten über ihr Leben und Wirken in der Kunst, spätestens bis zum 1. Juli 1855 frankirt dem Herausgeber einsenden zu wollen unter der Adresse

Hamburg, Dez. 1854. ***Aug. Gathy,***
18. *rue Labruyère, à Paris.*

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rühmann.

Hierzu eine Beilage von Conrad Glaser in Schleusingen.